MAIA CIOBANU

FORME MUZICALE

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale
Ciobanu, Maia
Forme muzicale / Maia Ciobanu **-** Bucureşti: Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2005.
100 p., 20,5 cm.
Bibliogr.
ISBN-973-725-236-5

82.0(075.8)
82.09(075.8)

© Editura Fundaţiei *România de Mâine*, 2006

Redactor: Andreea DINU
Tehnoredactor: Mihaela STOICOVICI

Bun de tipar: 23.03.2006; Coli tipar: 6,25
Format: 16/61×86

Editura şi Tipografia Fundaţiei *România de Mâine*
Splaiul Independenţei nr.313, Bucureşti, s. 6, O. P. 83
Tel./Fax: 316.97.90; www.spiruharet.ro
e-mail: contact@edituraromaniademaine.ro

UNIVERSITATEA *SPIRU HARET*
FACULTATEA DE MUZICĂ

MAIA CIOBANU

F O R M E M U Z I C A L E

Editura Fundației *România de Mâine*
București, 2006

CUPRINS

Introducere …….. 7

I. **CONCEPTE FUNDAMENTALE**

I.1. **Formă muzicală şi gen muzical** ……. 9
I.1.1. ***Arhitecturi muzicale în timp şi în afara timpului*** …… 11
I.1.2. ***Importanța sistemului tonal în evoluția formelor şi genurilor muzicale*** ……... 11
I.1.3. ***Influența altor sisteme de organizare a sunetului asupra formelor şi genurilor muzicale*** …… 12
I.2. **Morfologie muzicală** ……... 13
I.2.1. ***Elementele discursului muzical: celula, motivul, fraza, perioada*** …… 13
I.2.2. ***Tehnici de prelucrare şi dezvoltare a elementelor discursului muzical în funcție de parametrii sonori*** …… 17
I.3. **Categorii sintactice muzicale** ……. 20
I.3.1. ***Monodia, Polifonia, Omofonia, Heterofonia, alte categorii*** … 20
I.3.2. ***Categorii sintactice de sinteză***: Monodia acompaniată, Polifonie de omofonii, Polifonie de polifonii, etc. …… 24
I.3.3. ***Interdependența dintre morfologia şi sintaxa muzicală*** ….. 24
I.3.4. ***Interdependența categorii sintactice/forme şi genuri muzicale*** (forme monodice, polifonice, omofone, eterofone, genuri muzicale monodice, polifonice, omofone) …….. 26

II. **FORME MUZICALE**

II.1. **Forme omofone** …….. 27
II.1.1. ***Forma de lied***: liedul simplu (monopartit, bipartit simplu şi cu mică repriză, tripartit, tripentapartit) …… 27
II.1.2. ***Liedul compus (bipartit, tripartit, tripentapartit)*** …….. 31
II.1.3. ***Forme variaționale***: Tema cu variațiuni. Tehnica de tip variațional. Rolul şi structura temei, tipuri de temă, rolul şi structura variațiunilor, clasificări, organizarea pe cicluri variaționale …… 32

II.1.4. ***Forme cu refren***: Rondo-ul. Rolul şi structura refrenului, rolul şi structura cupletelor, variante ale formei de rondo …….. 38
II.1.5. ***Forma de sonată*** …… 42
II.2. **Forme polifone** …….. 48
II.2.1. ***Variaţiunile polifonice: Passacaglia şi Ciaccona. Structura variaţională a formei de passacaglie şi de ciacconă. Prezenţa passacagliei şi a ciacconei în diverse genuri muzicale*** ……. 48
II.2.2. ***Fuga***. Importanţa formei de fugă. Semnificaţii estetice şi filosofice. Structura şi caracteristicile formei de fugă. Tema fugii (caracteristici, variante) în ipostaza Subiect - Răspuns (variante ale răspunsului), contrasubiectul (caracteristici, variante). Secţiunile obligatorii: expoziţia (caracteristici, variante, rolul şi caracteristicile interludiului), marele divertisment (caracteristici, variante). Stretto – rol, semnificaţie, caracteristici, variante. Secţiuni facultative: revenirea tonală (caracteristici, variante). Fuga dublă, triplă, cvadruplă. Prezenţa formei de fugă în alte genuri muzicale ……. 50
II.3. **Evoluţia formelor şi genurilor muzicale în muzica modernă** ….. 59
II.3.1. ***Formele clasice în neoclasicism*** (Prokofiev, Bartok, Enescu, Strawinski, Şostakovici, etc). Inovaţii de limbaj: noi concepte asupra ritmului, metrului, sistemului tonal şi modal, dinamicii, instrumentaţiei şi orchestraţiei. Impactul lor asupra formelor clasice ……. 60
II.3.2. ***Formele şi genurile clasice în serialism. Conceptul serial. Variante ale serialismului*** ……. 64
II.3.3. ***Forme şi genuri clasice în muzica românească de după al doilea război mondial*** …… 67
II.4. **Forme noi ale muzicii moderne** …….. 74
II.4.1. ***Forma deschisă, minimalismul, conceptul arhetipal***. Forma mozaic. Forma de arc …… 76
II.4.2. ***Hazard şi determinare în arhitectura muzicală. Tehnici aleatoare*** …… 86
II.4.3. ***Noi surse sonore şi impactul lor asupra formelor muzicale: muzica electronică, spectralismul*** …… 89
II.4.4. ***Noi tehnici de compoziţie şi impactul lor asupra formelor muzicale: muzica stocastică, tehnicile computerizate*** …… 90
II.4.5. ***Forme şi genuri de sinteză. Polistilismul. Teatrul instrumental şi relaţia sunet – gest – cuvânt*** …… 92
Bibliografie ……. 100

INTRODUCERE

Studiul formelor muzicale are o importanţă specială pentru învăţământul muzical universitar.

Faptul că această disciplină este abordată în ultimii doi ani relevă maturitatea gândirii pe care studiul formelor muzicale o reclamă; este evidentă necesitatea acumulării unei anumite cantităţi de informaţii din domenii esenţiale ale pregătirii unui viitor muzician profesinist: teoria muzicii, istoria muzicii, armonia, contrapunctul, citirea de partituri, pianul etc. – informaţii care să preceadă studiul formelor muzicale.

Înţelegerea şi aprofundarea arhitecturii sonore reclamă maturitate artistică şi profesională, bazată pe acumularea unor informaţii bazate pe domeniile mai sus amintite.

Există o anume complementaritate a tuturor disciplinelor unui an universitar şi există o complementaritate a programelor acestor discipline în vederea formării unui viitor profesionist al ştiinţelor muzicale, a unui muzician care să posede atât cunoaşterea, cât şi sensibilitatea ce fac posibilă ştiinţa şi arta educaţiei.

Un profesor de muzică este un profesor mai puţin obişnuit şi lui i se cer calităţi deosebite: el trebuie să fie pedagog dar şi artist, să aibă acces la informaţii de ultimă oră şi, în acelaşi timp, să urmărească continuitatea tradiţiei, să-şi utilizeze raţiunea, dar şi intuiţia, ştiinţa şi instinctul muzical.

Cunoaşterea formelor muzicale contribuie la formarea studentului ca viitor profesor şi îl împlineşte ca profesionist al artei sunetelor.

Studiul formelor muzicale este necesar viitorului profesor de muzică, căci în acest fel el va avea la îndemână uneltele cele mai potrivite pentru a facilita elevilor accesul la comunicarea în şi prin muzică, relevarea Sensului prin şi datorită structurii sonore.

Cunoaşterea formelor muzicale este necesară dirijorului pentru a-şi elabora – în cunoştinţă de cauză – cea mai eficientă strategie interpretativă, capabilă a pune în evidenţă valenţele partiturii. Ea este

o condiție obligatorie pentru muzicianul creator, căruia îi descoperă legile esențiale ale discursului muzical.

În acelaşi timp, studiul formelor muzicale completează, unifică şi redimensionează cunoştințele dobândite grație celorlalte discipline muzicale precum teoria şi istoria muzicii, armonia şi contrapunctul, pianul şi citirea de partituri.

Conf. univ. dr. Maia Ciobanu

I. **CONCEPTE FUNDAMENTALE**

I.1. **Formă muzicală şi gen muzical**

Forma muzicală şi **genul muzical** sunt termeni care reclamă o bună definire.

Numeroşi teoreticieni au observat prea larga răspândire a confuziei dintre cele două noţiuni, alimentată şi de faptul că termeni precum „lied", „rondo", „sonată", „fugă" au semnificaţii bivalente desemnând atât forma cât şi genul muzical.

Menţionăm înlocuirea frecventă a termenului „gen" cu „muzică" („muzică camerală", „muzică simfonică").

Ceea ce complică lucrurile nu numai pentru simplul meloman, ci şi pentru muzicianul profesionist este faptul că tradiţia a impus uzul unor termeni a căror ierarhie şi intercondiţionare nu este foarte clară. Folosirea alternativă a termenului de „muzică" ca înlocuitor al celui de „gen" agravează confuzia, cuvântul „muzică" având un caracter generalizant şi ambiguu.

Genul coral, de exemplu, înglobează nu numai „muzica laică", ci şi pe cea „religioasă", nu numai „muzica cultă", ci şi pe cea „tradiţională".

În sfârşit, neclaritatea se accentuează atunci când se practică antagonisme de tipul „muzică serioasă" versus „muzică de divertisment" – în care caz semnificaţia termenilor este mult prea vagă.

O altă confuzie apare între noţiunea de **formă** şi cea de **principiu de lucru**. Se confundă adesea forma temei cu variaţiuni cu principiul variaţional, forma de fugă cu principiul de lucru de tip polifonic etc.

Genul muzical defineşte o piesă muzicală din punct de vedere al:

1. Sursei sonore;
2. Structurii (incluzând date asupra tiparului arhitectonic, asupra sintaxei folosite etc.);
3. Caracterului;
4. Uneori, destinaţiei sociale.

În toate cazurile expuse mai sus, genul muzical poate opera delimitări cu caracter

a) general sau

b) specific

Astfel, **sursa sonoră** este delimitată în mod general atunci când nu se precizează componența exactă a formației folosite („genul cameral”, genul „simfonic”, sau cel „coral”); ea este delimitată specific atunci când termenul clarifică numărul şi tipul instrumentelor (al vocilor) folosite: de exemplu, genul „cvartet de coarde” desemnează o lucrare destinată unei formații compusă din 2 viori, o violă şi un violoncel, genul „lied” desemnează o piesă destinată unei voci acompaniate de un instrument (de obicei, pian).

Structura sonoră poate indica în mod general categoria sintactică folosită (genuri polifonice, omofone) sau poate delimita atât varianta structurii sintactice folosite, cât şi forma piesei respective. Astfel, genul de sonată include informația asupra arhitecturii folosite în interiorul piesei respective, indicând prezența formei de sonată (de obicei în prima parte, cunoscută şi ca allegro de sonată), dar şi a altor forme tipice ciclului de sonată (forma de lied, de rondo, eventual de temă cu variațiuni etc.).

Caracterul unui gen poate fi delimitat, de asemenea, la nivel general sau specific ca şi în cazul sursei sonore. Se vorbeşte astfel la modul general de „muzică uşoară”, „muzică populară” etc.

Diferența între două genuri precum cantata şi oratoriul stă atât în amploarea, cât şi în **caracterul lor specific**, cantata fiind un gen liric şi de lungime medie, în timp ce oratoriul aparține epicului şi este o lucrare de mare întindere.

Clasificări precum „gen clasic” sau „gen romantic” indică criteriul estetic şi stilistic, în timp ce dihotomia „gen laic” – „gen religios” delimitează destinația şi funcția muzicii respective din punct de vedere religios.

Există termeni care indică genul muzical atât din punct de vedere al sursei sonore, cât şi al caracterului lor.

Un bun exemplu este genul de „operă” – o lucrare de mare întindere şi care, din punct de vedere al sursei sonore, este destinată unui ansamblu orchestral, cor mixt, soliști, eventual balerini. Prin termenul de „operă” genul respectiv este delimitat atât din punct de vedere al sursei sonore, cât şi din cel al caracterului, opera fiind un gen de sinteză cu caracter teatral, implicând prezența unui scenariu literar etc.

Genul muzical poate preciza, în unele cazuri, o anumită **destinație socială şi/sau spirituală**. Ea este evidentă în cazul *marşului*, al *imnului*, al muzicii denumite „de promenadă” sau a celei de „café-concert” ori mai nou „disco”, „dance”, „house”.

Destinația socială poate fi sugerată uneori, ca în cazul „genului cameral" care lasă să se întrevadă o ambianță elitistă, opusă populismului pe care-l propune „genul simfonic".

Spre deosebire de genul muzical care ne furnizează circumstanțele concrete, imediate, reale ale muzicii respective, **forma muzicală descrie structura şi tipologia unei lucrări.** Din această cauză conceptul de formă muzicală are un caracter abstract. Aceeaşi formă se regăseşte în cele mai diferite circumstanțe din punct de vedere al sursei sonore, al caracterului muzicii sau al destinației sale sociale şi/sau spirituale.

O formă muzicală poate fi închisă sau deschisă.

O formă muzicală este închisă atunci când încadrarea sa în timp este determinată ca fiind finită. Dimpotrivă, o formă muzicală are caracter deschis atunci când se înscrie pe o axă a timpului cu caracter infinit.

Cursul de față examinează în primul rând formele academice clasice, forme care se înscriu în categoria formelor închise, urmând ca structurile deschise să fie analizate în cursul destinat anului IV.

I.1.1. *Arhitecturi muzicale în timp şi în afara timpului*

Iannis Xenakis deosebeşte „arhitecturi muzicale în timp, în afara timpului şi temporale". Scara muzicală este dată ca exemplu de arhitectură în afara timpului.

Asemenea acesteia, orice formă muzicală se înscrie în sfera structurilor „hors temps", în timp ce desfăşurarea propriu-zisă a unei muzici apare ca un fenomen temporal.

Considerațiile lui Xenakis evidențiază caracterul universal al formelor muzicale, legătura acestora cu structuri aparținând altor sfere ale existenței umane, ca şi cu structurile cosmice esențiale.

I.1.2. *Importanța sistemului tonal în evoluția formelor şi genurilor muzicale*

Formele muzicale au o strânsă legătură cu limbajul muzical. Se vorbeşte, de aceea, pe drept cuvânt, despre formele muzicii tonale, cristalizarea şi evoluția ulterioară a sistemului major-minor fiind decisive pentru configurarea principalelor forme ale clasicismului şi romantismului muzical. Aşa cum se va vedea mai departe, elementele morfologiei muzicale „clasice" (celulă, motiv, frază, perioadă) sunt constituite în funcție de sistemul tono-modal şi activează conform principiilor acestuia.

Ceea ce propunem aici spre analiză sunt în primul rând formele sistemului tonal ca exemple ale unei arhitecturi bine cristalizate şi, în acelaşi timp, accesibile datorită tradiţiei.

Diferitele secţiuni ale formelor de lied, ale rondo-ului sau ale sonatei se succed în virtutea principiului contrastului tonal, iar în concretizarea acestuia se manifestă legile armoniei tonale clasice. Se analizează secţiuni stabile sau instabile tonal, se relevă importanţa dominantei care are, aşa cum vom vedea, un rol decisiv în structurarea tuturor formelor tonale. Bitematismul tipic sonatei clasice se bazează şi se justifică graţie bipolarităţii tonale demonstrate în secţiunea Expoziţiei. Aşa cum vom vedea, în cazul formelor circumscrise sistemului tono-modal – forme care constituie corpul de bază al cursului nostru – **criteriul tonal este esenţial în determinarea arhitecturii unei piese muzicale**.

Din această cauză studierea formelor muzicale nu este posibilă înaintea cunoaşterii teoriei şi armoniei clasice.

Evoluţia formelor şi genurilor muzicale este strâns legată de evoluţia limbajului muzical. Vom observa astfel că aportul romantismului la dezvoltarea formelor muzicale se manifestă în primul rând prin emanciparea armoniei, prin libertatea mai mare a modulaţiilor, prin inovaţiile care duc concomitent la îmbogăţirea limbajului tonal şi la dezvoltarea formelor muzicale. Amintim în acest sens, că revoluţia operată de Wagner a cărui gândire a schimbat radical concepţia muzicală asupra formei muzicale în teatrul de operă şi nu numai, se bazează în primul rând pe o altă concepţie asupra evoluţiei armonice şi, mai ales, pe o altă concepţie asupra modulaţiei fără de care conceptul „melodiei infinite" nu ar fi fost posibil.

I.1.3. *Influenţa altor sisteme de organizare a sunetului asupra formelor şi genurilor muzicale*

Existenţa şi istoria formelor, a genurilor muzicale se manifestă în strânsă legătură cu diferitele sisteme de organizare a sunetului. Astfel, concepţia modală bizantină determină, la rândul ei, structurarea discursului muzical într-o formă specifică care depinde de strategia tipică modulaţiei în gândirea modală bizantină.

În momentul introducerii aleatorismului ca principiu de organizare a discursului muzical, Cage adoptă hazardul nu numai în organizarea melodică, ci şi în forma muzicală pe care o promovează consecvent. La rândul său, Messiaen propune, odată cu „valoarea adăugată" şi structuri adăugate care schimbă echilibrul formei muzicale. În orice

epocă şi în stil, impactul sistemului de organizare a sunetului asupra formelor şi genurilor muzicale este esențial.

I.2. **Morfologia muzicală**

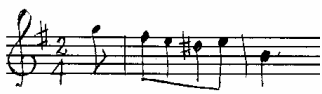
I.2.1. ***Elementele discursului muzical: celula, motivul, fraza, perioada***

Discursul muzical poate fi analizat din punct de vedere morfologic. Asemenea discursului verbal, şi în cazul celui sonor se distinge construcția frazelor şi se pot discerne, la nivelul microstructurii, părțile constitutive ale acestora: celula şi motivul.

Trebuie arătat că ierarhizarea morfologică de tip celulă – motiv – frază s-a cristalizat în jurul sistemului tono-modal în care rămâne esențial principiul gravitației în jurul unui centru sonor, precum şi cel al ierarhizării relațiilor intervalice.

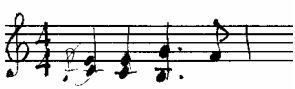
Celula este cea mai mică unitate a discursului muzical, conținând o anumită caracteristică la nivel melodic şi/sau ritmic aptă să determine traiectoria discursului muzical.

Celula muzicală poate avea un caracter:

a. Preponderent melodic

Ex. 1. R. Schumann: *Prima durere (Album pentru tineret)*

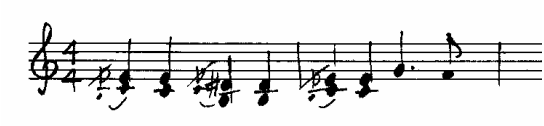
b. Preponderent ritmic

Ex. 2. S. Prokofiev: *Capriccio (Cenuşăreasa)*

c. Mixt ritmico – melodic

Ex. 3. S. Prokofiev: *Marş*

Spre deosebire de motiv, celula muzicală nu are independență proprie.

Vom defini **motivul muzical** ca cea mai mică unitate sonoră având în sine un înțeles complet, motivând un proces ritmico – melodic şi armonic care se organizează mai departe în frază, perioadă etc.

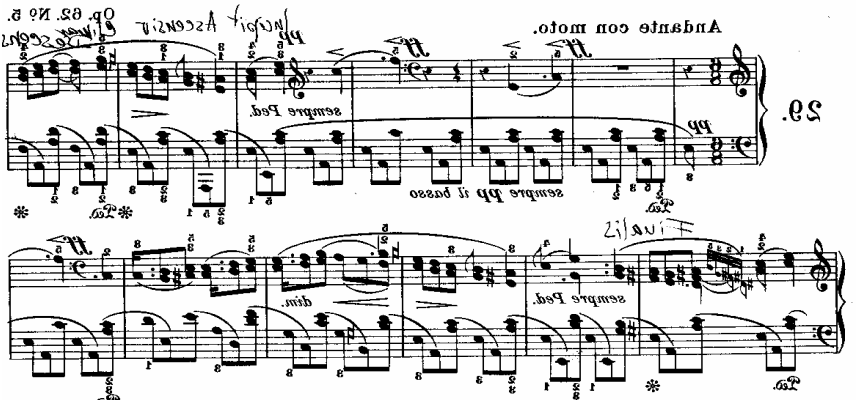
Motivul este alcătuit din minimum două celule.

Ex. 4. S. Prokofiev: *Marş*

Două sau mai multe motive formează o frază muzicală.

Fraza muzicală este unitatea de bază a discursului muzical. Ea reprezintă cea mai mică unitate de sens. Lungimea ei ține până la prima cadență armonică bine afirmată. Nu există o lungime prescrisă a unei fraze muzicale; întinderea şi forma acesteia variază în funcție de alte coordonate precum categoria sintactică sau stilul în care se încadrează textul muzical respectiv.

Se poate distinge o desfăşurare-tip a frazei muzicale, desfăşurare care a fost asimilată unui arhetip sonor:

incipit – ascensio – climax – descensio – finalis

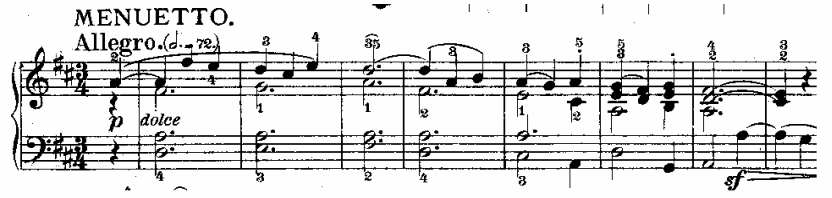
În fraza clasică sunt prezente de obicei toate elementele de mai sus.

Ex. 5. F. Mendelsohn – Bartholdy: *Cântec venețian op. 62 nr. 5*
(Cântece fără cuvinte)

Există însă şi alte tipuri de fraze, în care unul sau altul dintre elementele menționate nu este prezent, sau anumite elemente se suprapun. Astfel, în aşa numita „melodie infinită", ***finalis***-ul unei fraze coincide cu începutul următoarei fraze: în formele deschise este tipică absența climaxului etc.

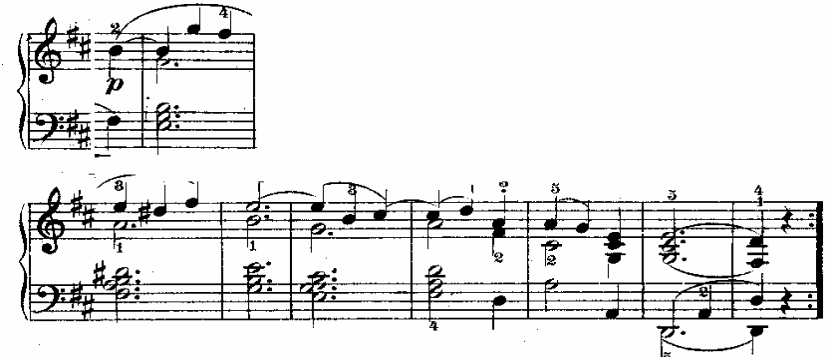
În ceea ce priveşte fraza clasică, putem opera două clasificări importante:

1. Din punct de vedere al ***finalis***-ului;
2. Din punct de vedere al simetriei organizării.

Din punctul de vedere al ***finalis***-ului se poate discerne:

a. **Fraza deschisă** (când ***finalis***-ul se bazează pe un element al acordului dominantei sau pe un înlocuitor al acestuia), numită şi „întrebare" sau „antecedentă" (când se închide cu o cadență întreruptă sau imperfectă).

Ex. 6. L. v Beethoven: *Sonata op.10 nr. 3 în Re major*, partea a II-a *Menuet*

b. **Fraza închisă** (când ***finalis***-ul se concretizează pe un element al acordului de tonică sau pe un înlocuitor al acestuia), numită şi „răspuns" sau „consecventă".

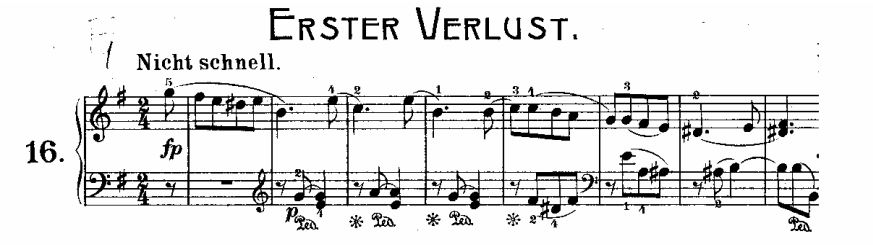


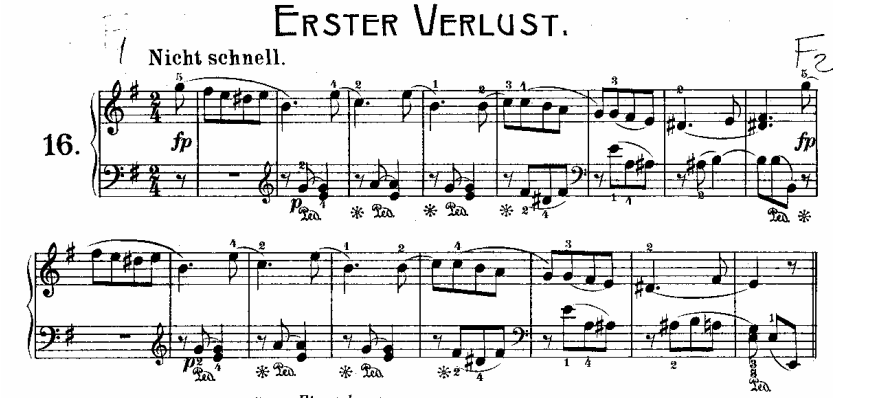
Ex. 7. L. v Beethoven: *Sonata op. 10 nr. 3 în Re major*, partea a II-a *Menuet*

În practica muzicală există o paletă nuanțată între caracterul deschis sau închis al unei fraze muzicale, justificată de complexitatea limbajului

armonic. Astfel, ambiguitatea semnificației stării a II-a a acordului treptei I trimite spre zona dominantei, iar versatilitatea treptei a III-a, care se poate substitui atât treptei I, cât şi treptei a V-a, oferă o dublă interpretare etc.

Din punctul de vedere al simetriei organizării frazele pot fi:
a. Simetrice
b. Asimetrice

Simetria poate fi evaluată la nivelul frazei în sine, a cărei microarhitectură are o factură simetrică atunci când, de exemplu, fraza respectivă este formată din două motive egale ca durată şi având o construcție similară. În acest caz, fraza respectivă este simetrică față de ea însăşi.

Ex. 8. R. Schumann: *Prima durere (Album pentru tineret)*

O frază poate fi însă simetrică sau asimetrică față de o altă frază. Astfel, două fraze sunt simetrice între ele atunci când au acelaşi număr de motive, cu aceeaşi durată şi aceeaşi microstructură.

Ex. 9. R. Schumann: *Prima durere (Album pentru tineret)*

Menționăm că muzicologii de orientare franceză numesc fraza – propoziție şi perioada – frază.

În muzica clasică există un caz de „hipersimetrie": cvadratură clasică bazată pe o înlănțuire motiv-frază-perioadă în care numărul de măsuri al acestor componente ale discursului muzical este multiplul cifrei 2.

Atunci când mai multe fraze se juxtapun fără a se îngloba în unități superioare, ele formează un **lanț de fraze**.

Perioada – element superior frazei – este alcătuit din două sau mai multe fraze. Ca şi fraza muzicală, perioada poate fi: închisă sau deschisă, simetrică sau asimetrică.

Perioada poate fi simplă, dacă este alcătuită din două fraze în raportul întrebare/răspuns sau antecedent/consecvent, terminându-se de obicei cu o semicadență. Perioada simplă poate fi: simetrică, asimetrică, tonal deschisă sau tonal închisă.

Perioada complexă este formată din mai mult de 2 fraze. Se pot observa, de asemenea, perioade amplificate şi perioade reduse.

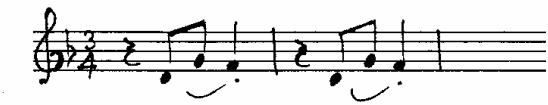
Termenul de „temă muzicală" necesită clarificări datorită caracterului său de „verigă intermediară între morfologia şi sintaxa muzicală" (V. Timaru, pg. 83), mai precis, datorită faptului că **tema muzicală**, deşi definită ca o categorie morfologică, îşi constituie caracteristicile în funcție de sintaxa muzicală în care funcționează.

În cazul temei muzicale încărcătura semantică este cea mai vizibilă, ca şi rolul în evoluția discursului sonor.

S-a vorbit şi se vorbeşte de aceea de **forme tematice**, de **caracter tematic**, de **principiul tematic**, de **forme mono sau bitematice**.

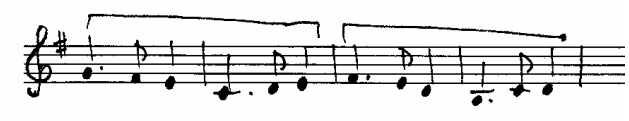
I.2.2. *Tehnici de prelucrare şi dezvoltare a elementelor discursului muzical în funcție de parametrii sonori*

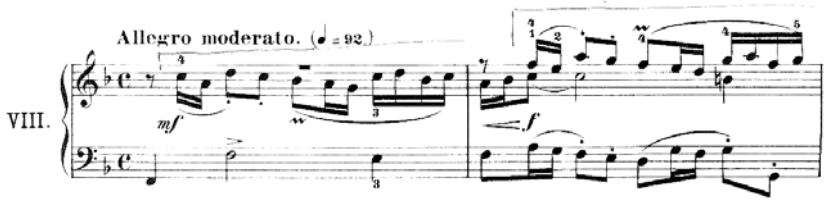
Tehnicile de prelucrare a sunetului se constituie în funcție de parametrii sunetului, în primul rând în funcție de parametrii înălțime şi durată. Astfel, **transformările înălțimii** se concretizează în:

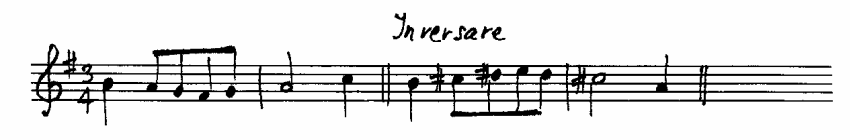
1. **Repetare** – respectiv, reluarea frecvențelor inițiale

Ex. 10. B. Britten: *Vals*

2. **Transpoziția** – respectiv, transpunerea la un anumit interval suitor sau coborâtor a intervalelor modelului.

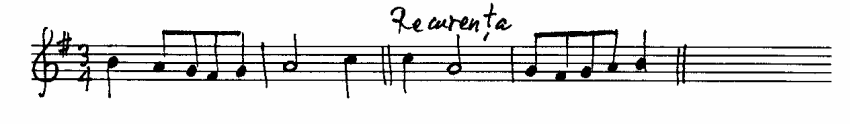
Variantele transpoziției sunt secvențarea (sau progresia) şi imitația.

Dacă transpoziția se face la aceeaşi voce şi urmează nemijlocit modelul, atunci fenomenul se numeşte **secvență** sau secvențare.

Ex. 11. B. Britten: *Temă cu variațiuni*

Dacă transpoziția se face în altă voce şi apar unele derogări de la modelul inițial, fenomenul se numeşte **imitație**.

Ex. 12. J. S. Bach: *Invențiunea nr.8 la 3 voci în Fa major*

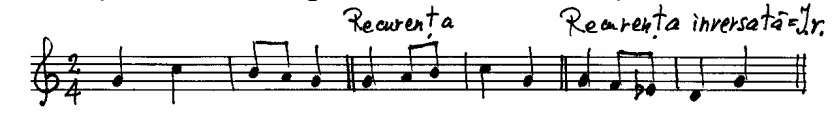
3. **Inversarea** – păstrarea succesiunii intervalelor din punct de vedere cantitativ şi calitativ, schimbându-se sensul lor. Procedeul este raportat la axa verticală (spațială)

Ex. 13.

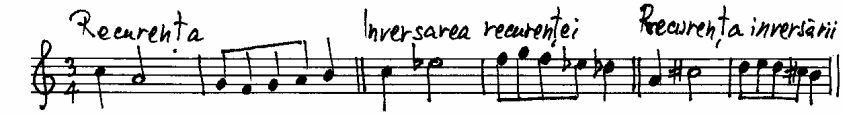
4. **Recurența** – citirea şirului de frecvențe de la sfârşit spre început perioada repetată la axa orizontală (temporală)



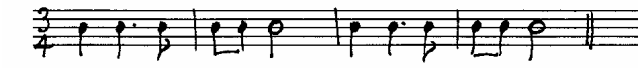
Ex. 14.

5. **Recurența inversată** – după ce melodia dată a fost supusă recurenței se va schimba sensul intervalelor rezultate.

Atunci când modelul începe şi se termină cu aceeaşi notă, Recurența inversată este egală cu Inversarea recurenței.

Ex.15.

Atunci când modelul începe şi se termină cu sunete diferite, Recurența inversată şi Inversarea recurenței se află în raport de secvențare.

Ex. 16.

Transformările duratei se concretizează în:

1**. Repetare** – reluarea aceleiaşi structuri ritmice.

Ex. 17.

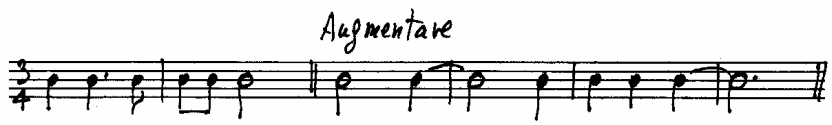
A repeta aceeaşi structură muzicală nu înseamnă a transmite aceeaşi informație, dat fiind că încărcătura semantică a unei structuri a care apare după a este de fapt a', semnificația sa fiind percepută în funcție de precedentul a.

Cu alte cuvinte, nu există şi nu poate exista a, a, a, a..., ci numai a, a', a'', a'''..., fiecare repetare a structurii a încărcând-o cu o nouă informație în funcție de informația furnizată de a –urile precedente.

2. **Recurență** – inversarea ordinii citirii duratelor (de la sfârşit la început)

Ex. 18.

3. **Augmentarea –** fenomenul în urma căruia duratele melodiei originale cresc într-o anumită proporție, aceeaşi pentru fiecare durată. Cea mai frecventă este dublarea duratelor:



Ex. 19.

4. **Diminuarea** – fenomenul invers augmentării: micşorarea duratelor cu o anumită proporție, aceeaşi pentru fiecare durată.

Ex. 20.

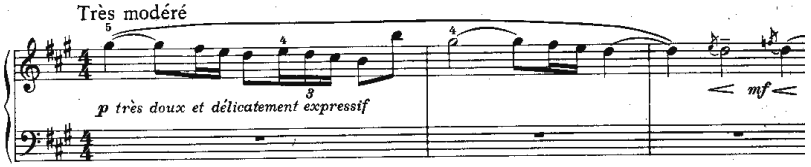
I.3. **Categorii sintactice muzicale**

I.3.1. ***Monodia, Polifonia, Omofonia, Heterofonia, alte categorii***

Examinarea unui discurs muzical la nivelul sintaxei dezvăluie structura acestuia. Există patru mari categorii sintactice prezente (dar nu egal dominante) în epocile istoriei muzicii:

– *Monodia*
– *Polifonia*
– *Omofonia*
– *Heterofonia*

Se observă, de asemenea, variante intermediare ale acestora, ca şi categorii sintactice de sinteze.

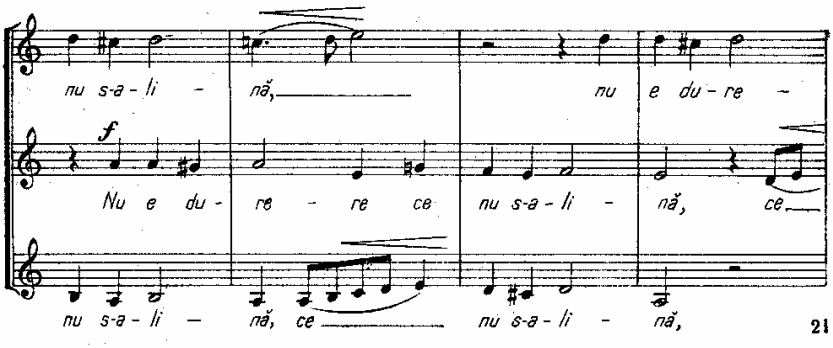
Monodia este o succesiune de sunete cu o anumită ordine a frecvențelor, duratelor, dinamicii şi timbrului – succesiune enunțată de o singură voce.

Ex. 21. C. Debussy: *Micul păstor (Colțul copiilor)*

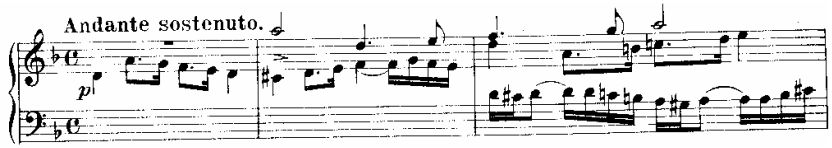
Monodia, fenomen sintactic, poate avea la bază un element morfologic (armonie). Ea se poate reprezenta printr-o curbă sinusoidală.

Monodia – cea mai veche sintaxă muzicală – este prezentă în toate perioadele istoriei muzicii.

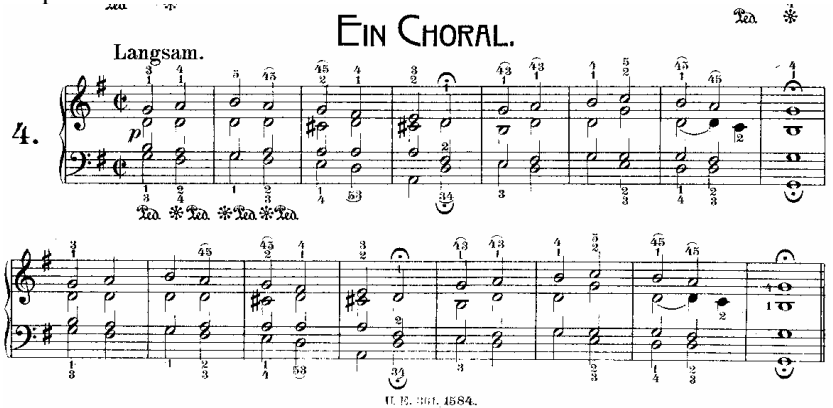
Alte categorii sintactice sunt caracteristice unor anume curente şi/sau stiluri.

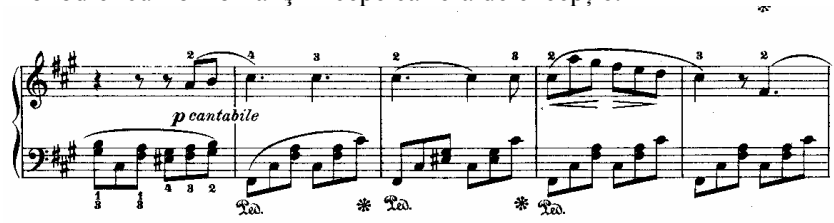
Astfel, **Polifonia**, care poate fi definită ca o suprapunere de 2 sau mai multe monodii distincte este prezentă în istoria muzicii în varianta polifoniei vocale – inițiată de Şcoala de la Notre-Dame şi a celei instrumentale exploatate la maximum de Barocul muzical. Anumite stiluri polifonice – precum contrapunctul palestrinian sau cel bachian – îşi revendică caracteristicile şi denumirea de la reprezentanții binecunoscuți ai polifoniei – Giovani Pierluigi da Palestrina şi Johann Sebastian Bach.



Ex. 22. G. P. da Palestrina: *Îmbărbătare*

Ex. 23. J. S. Bach: *Fuga VII la 4 voci (Arta fugii)*

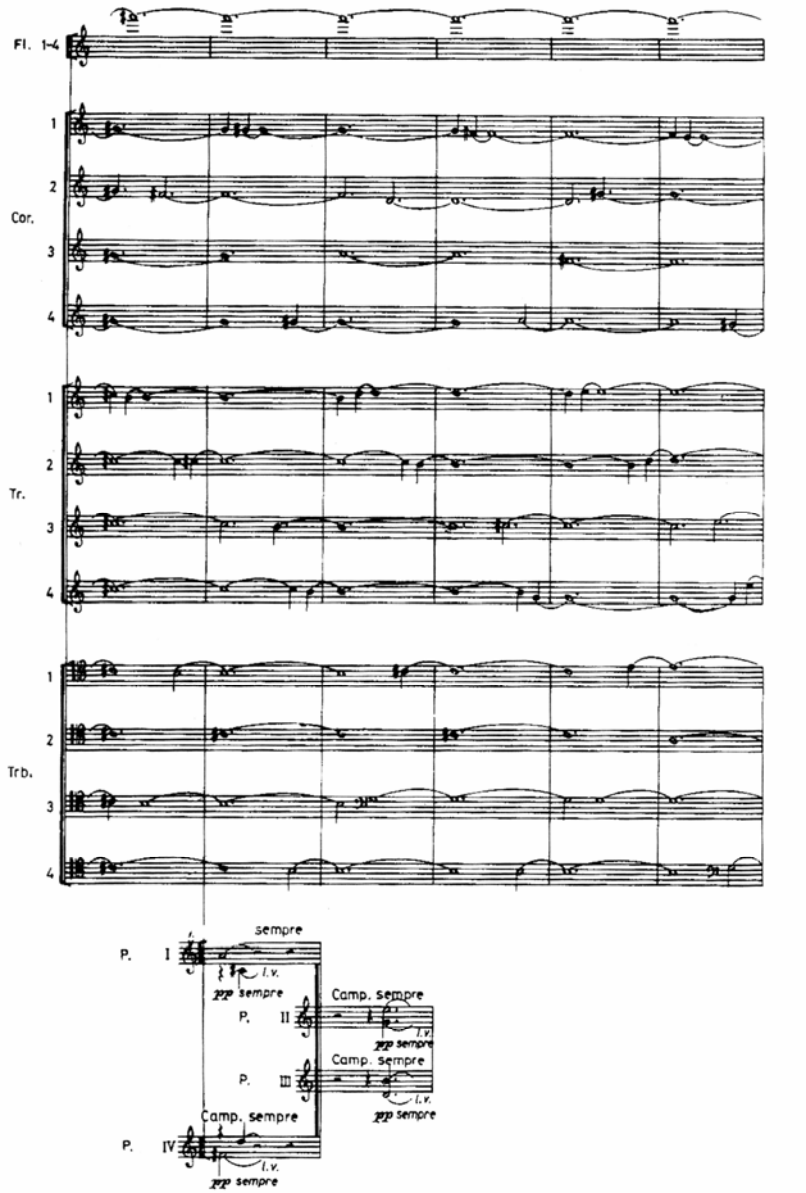
Polifonia (ca şi monodia) există în stare incipientă în toate culturile. În stare avansată, polifonia nu există decât în cultura europeană începând cu sec. VIII-IX. Perioadele de maximă înflorire sunt perioada franco-flamandă, în care se dezvoltă contrapunctul vocal şi cea a barocului muzical, care evidențiază contrapunctul instrumental.

Omofonia este o realitate sintactică în care sunetele sunt dispuse simultan, organizate în complexe sonore numite acorduri. Sunetele componente încep şi sfârşesc în acelaşi timp. Densitatea omofoniei este reprezentată de numărul vocilor care intră în componența acordului. Ea poate fi sau nu variabilă.

Ex.24. R. Schumann: *Coral (Album pentru tineret)*

Omofonia se dezvoltă în cultura muzicală europeană după **Ars Nova**. Clasicismul este cel care o va impune în sec. XVIII. Tot atunci, o categorie de sinteză – **Monodia acompaniată –** născută la confluența Monodiei cu Polifonia îşi începe cariera de excepție.

Ex. 25. F. Mendelsohn Bartholdy: *Cântec venețian*
(Cântece fără cuvinte)

Heterofonia este un fenomen sonor intermediar între Monodie şi Polifonie. Ea reprezintă suprapunerea mai multor voci care cântă aceeaşi melodie în octave sau la unison, dar la un moment dat se abat de la această albie pentru a se ramifica şi a se reîntoarce la unison sau octavă.

La un moment dat există o superpoziție a melodiei date cu una sau mai multe variante ale sale.



Ex. 26. Şt. Niculescu: *Ison II – Concert pentru suflători şi percuție*

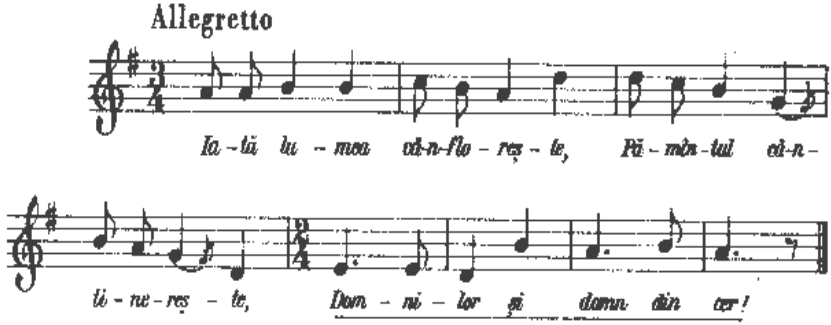
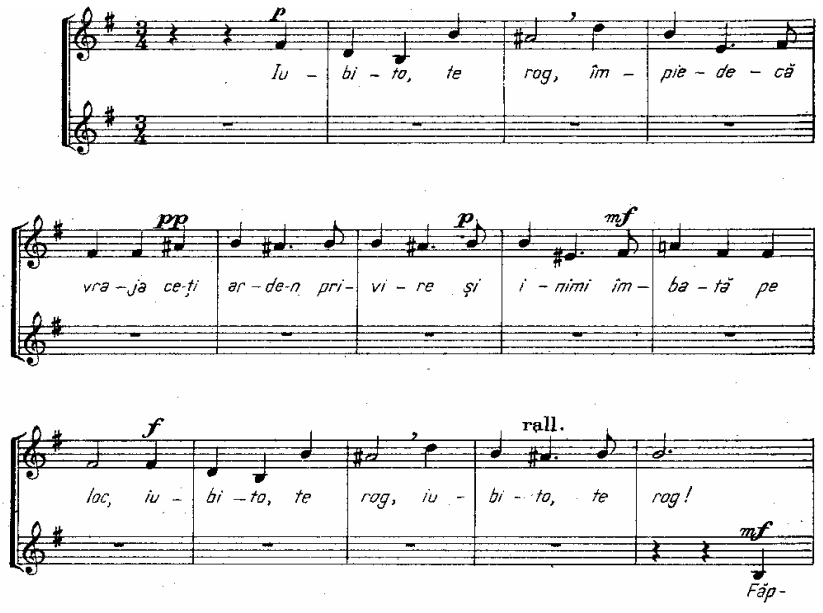
Dacă Omofonia poate fi interpretată ca o amplificare pe verticală a unei melodii, iar Polifonia ca superpoziție a mai multor acorduri, **Heterofonia** face trecerea între Monodie şi Polifonie, conținând atât amplificarea pe verticală a melodiei, cât şi superpoziția ei.

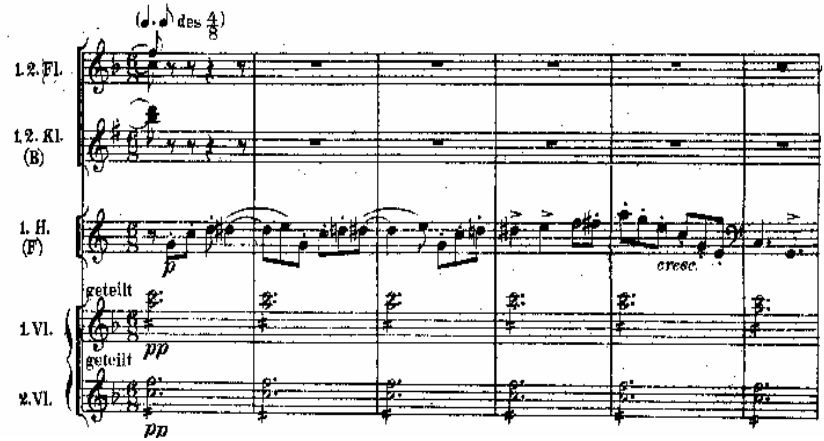
I.3.2. ***Categorii sintactice de sinteză***

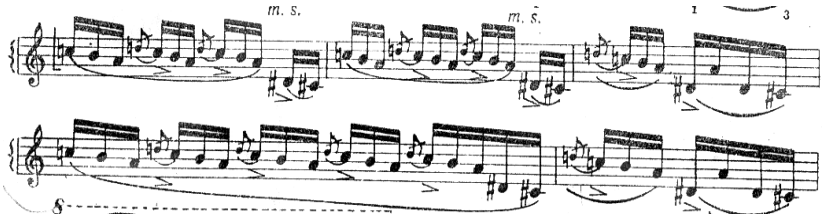
Se pot face diferite combinații între categoriile sintactice date. Acesta este cazul **Monodiei acompaniate**, rezultat al sintezei Monodiei cu Omofonia – sinteza pe care se sprijină forma de sonată şi nu numai ea.

Muzica contemporană foloseşte **Polifonia de Omofonii, Polifonia de Polifonii** sau **Polifonia de Heterofonii**, dar şi alte categorii sintactice de sinteză.

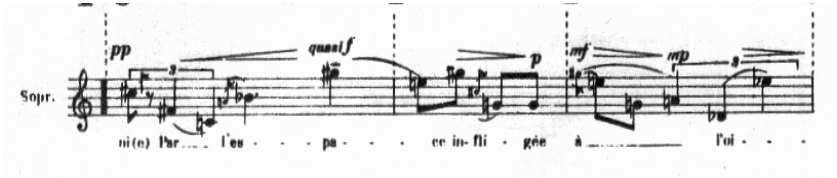
I.3.3. ***Interdependența dintre morfologia şi sintaxa muzicală***

Între morfologia şi sintaxa muzicală există o strânsă legătură. Modul de organizare şi de evoluție al unei fraze este diferit în textul unei colinde, care foloseşte o anume organizare modală şi căreia îi este propriu conceptul monodic, față de cel al unui madrigal de G. Carissimi, circumscris altei organizări modale şi altor reguli de evoluție melodică.

Ex. 27. Colinda *Iată lumea că-nfloreşte*

Ex. 28. G. Carissimi: *Reproş tandru*

El este de asemenea altul în cazul unui text bachian, altul în cazul unei piese semnate de R. Strauss, O. Messiaen sau P. Boulez.

Ex. 29. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*



Ex. 30. O. Messiaen: *Regard de prophets, de bergers et de mages (Vingt regards sur l'enfant Jesus)*



Ex. 31. P. Boulez: *Improvisation sur Mallarmé*

I.3.4. ***Interdependența categorii sintactice/forme şi genuri muzicale***

Fenomenele sintactice descrise mai sus au dat naştere unor forme adecvate lor, aproape indiferent de elementul morfologic. Astfel:

Monodia a dat naştere unor *forme monodice* (în *muzica tradițională, bizantină, gregoriană*).

Polifonia a dat naştere unor *forme polifonice (motetul, invenţiunea, ciaccona, passacaglia, fuga); Missa* este un gen muzical în care domină Polifonia.

Omofonia a dat naştere unor *forme omofone (liedul, tema cu variaţiuni, rondo-ul, sonata). Simfonia, cvartetul* sau *concertul instrumental* sunt genuri muzicale în care domină Omofonia.

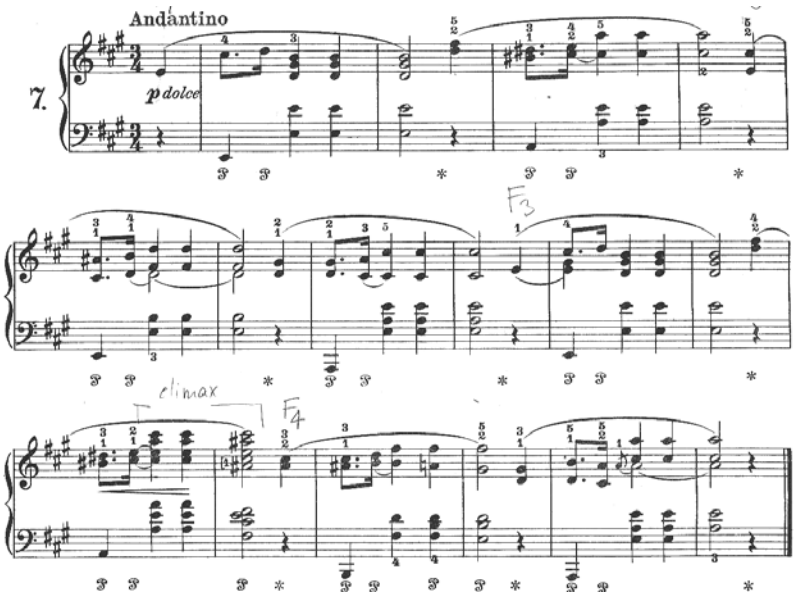
Heterofonia este prezentă în noile forme propuse de muzica contemporană (de ex. în *forma mozaic*), ca şi în noile genuri ale sec. XX-XXI (*teatrul instrumental*).

II. **FORME MUZICALE**

II.1. **Forme omofone**

II.1.1. ***Forma de lied***

Forme simple de lied

Liedul monopartit sau **forma monopartită** este cea mai simplă formă de lied. El este reprezentat de o monostructură unitară, compusă din minimum o perioadă (minimum două fraze) şi caracterizată (în sfera sistemului major-minor) de unitate tonală. Ca şi în cazul tuturor formelor tonale, criteriul tonal este definitoriu. Din această cauză, deşi pentru liedul monopartit este tipică prezența unei singure teme, se admit mai multe elemente tematice, cu condiția unității tonale a piesei. Liedul monopartit este prezent în piesele vocale (lied, colindă) sau instrumentale (preludiu) scurte, dar – în mod excepțional – poate fi descoperit şi în genuri precum cvartetul de coarde (cazul celor 6 bagatele de Anton Webern). Forma monopartită poate fi prezentă în părțile lente ale sonatelor, simfoniilor, cvartetelor, concertelor instrumentale.

Ex. 32. F.Chopin: *Preludiul nr. 7 în La major*

Liedul bipartit

Înainte de a examina structura formei bipartite vrem să menționăm faptul că unii cercetători preferă termenul de „strofic" celui de „partit"; se întâlneşte de asemenea formula „formă binară" sau „ternară" în locul celei general uzitate de bi sau tripartită.

V. Timaru arată că termenul de **bipartit –** semnificând existența a două **părți –** este impropriu în definirea unei **forme muzicale** (în care se deosebesc diferitele **secțiuni** şi nu **părți**), el fiind aplicabil doar **genului muzical**.

Vom folosi termen de bipartit în primul rând dintr-un considerent pedagogic practic – faptul că uzanța sa are o maximă răspândire şi că inserția sa în tradiția analizei muzicale este categoric cea mai profundă.

Liedul bipartit sau **forma bipartită** are două secțiuni A şi B, prima în tonalitatea de bază, a doua într-o tonalitate înrudită, de obicei în tonalitatea dominantei, atunci când tonalitatea de bază este majoră şi în tonalitatea relativei atunci când tonalitatea de bază este minoră.

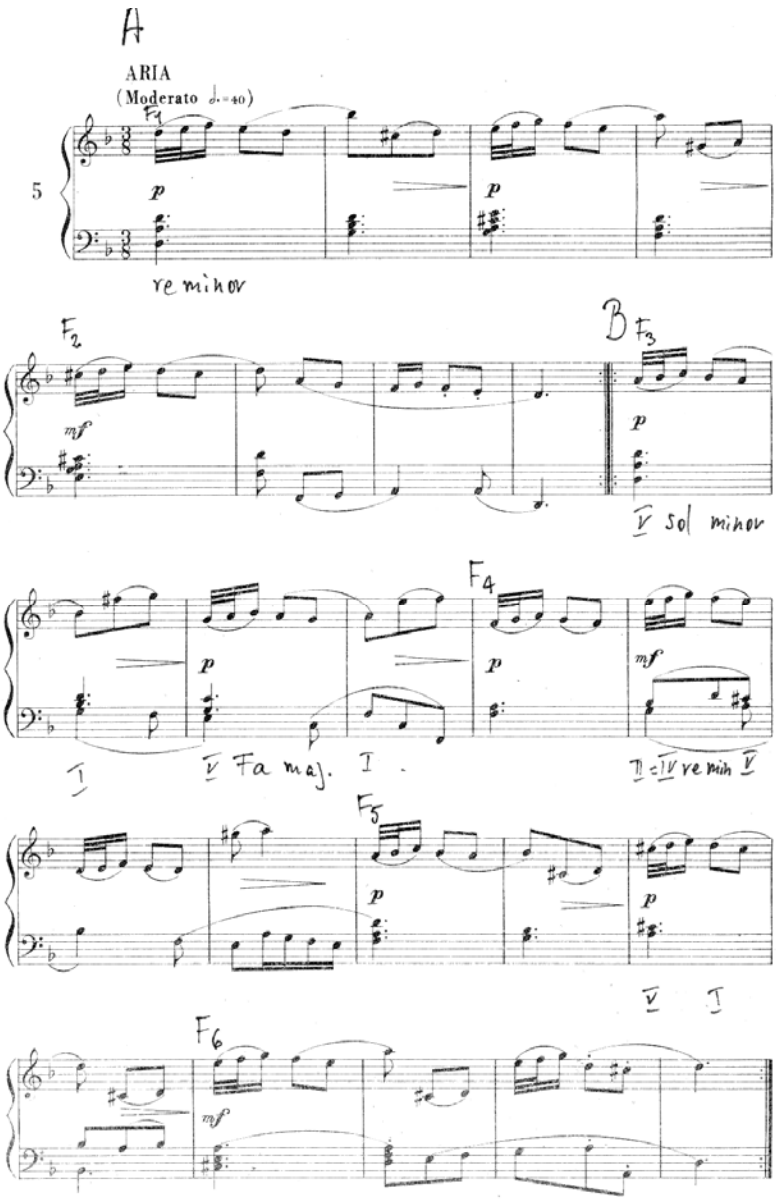
Forma bipartită are două variante:

a) Bipartită simplă;

b) Bipartită cu mică repriză.

a) **Forma bipartită simplă** are o structură binară, în care cele două secțiuni sunt delimitate tonal astfel:

A	**B**
a 1 a 2	b 1 b2
Do major.....	*Sol major*.....*Do major* sau
la minor.....	*Do major*.....*la minor*

Schema de mai sus reprezintă o variantă minimă, în care fiecare secțiune are două fraze, notate cu litere mici; finalul ultimei fraze din B face trecerea spre tonalitatea de bază.

Ex. 33. D. Scarlatti: *Aria*

b) **Forma bipartită cu mica repriză** are următoarea structură:

A	**B**	
a 1 a 2	b 1	a1
Do major.....	*Sol major*	*Do major* sau
la minor.....	*Do major*	*la minor*

Spre deosebire de forma bipartită simplă, în varianta cu mică repriză, a doua frază apare în tonalitatea de bază. Ca şi forma monopartită, forma bipartită apare în lucrări vocale (lieduri), instrumentale (Preludii, Nocturne, Intermezzi), de asemenea în părţile lente ale sonatelor, simfoniilor, cvartetelor, concertelor instrumentale.

A	**B**	CODA
a1,a2,a3,a1,a1	b1,b2,a3 var + mica dezv.	
Si major	*Fa diez major*	V12 ped. *Si major*

Ex. 34. F. Chopin: *Nocturna op. 32 nr.2 în Si major*

Liedul tripartit

Forma tripartită simplă are trei secţiuni **A B A**, prima şi ultima secţiune fiind în tonalitatea de bază, iar secţiunea centrală **B** într-o tonalitate înrudită, de obicei în tonalitatea dominantei. Această formă este numită de unii teoreticieni formă tripartită cu repriză, spre a o deosebi de o altă formă de tip ABC, pe care noi o includem în categoria formelor de tip mozaic (v. Cursul pentru anul IV).

A	**B**	**A**
a1 a2	b1 b2	a1 a3
Do major	*Sol major*	*Do major*

Forma tripartită este una dintre formele muzicale cele mai răspândite, dominând dezvoltarea muzicii tonale şi nu numai a ei. Revenirea secţiunii **A** înseamnă confirmarea importanţei acesteia, stabilirea unei ierarhii între cele două structuri **A** şi **B**. Forma tripartită simplă este frecventă în lucrările instrumentale şi vocale de întindere mică şi mijlocie (*Lieduri, Preludii, Nocturne, Mazurci, Intermezzi* etc.), dar şi în părţile a doua şi/sau a treia ale ciclului de sonată, cvartet, simfonie, concert instrumental.

A	**B**	**A**	**Coda**
a1a2	b1 b2 b3	a1 a2 a3	
Sol major	*Mi b major*	*Sol major*	

Ex. 35. L. v Beethoven: *Sonata op.79 în Sol major, partea a II-a Andante*

Forma tripentapartită derivă din forma tripartită şi are 5 secţiuni **ABABA.**

Ea este o formă intermediară între arhitectura tripartită şi cea a rondo-ului cu care are în comun principiul alternanţei.

Cele cinci secţiuni se bazează pe două structuri alternante **A** şi **B**, prima în tonalitatea de bază, a doua în tonalitatea dominantei sau în altă tonalitate înrudită.

De obicei, fiecare revenire a unei structuri deja enunţate aduce anumite modificări, fie ele la nivel ritmic, melodic sau armonic. Modificările au un rol foarte important: datorită plusului de informaţie şi diferenţierii acesteia în funcţie de diferiţii parametri sonori, se menţine treaz interesul ascultătorului, iar cele două structuri îşi relevă şi mai bine caracterul propriu.

Modificările materialului expus în secţiunile **A** şi **B** presupun existenţa tehnicilor variaţionale, tehnici pe care le vom expune în cadrul prezentării formei Temei cu variaţiuni.

Iată una dintre cele mai simple scheme ale formei tripentapartite:

A	**B**	**A**	**B**	**A**
a1a2	b1 b2	a1v a2v	b1v b2v	a1 a3
Do major	*Sol major*	*Do major*	*Sol major*	*Do major*

A	**B**	**A**	**B**	**A**
A av1		av2	bv1	av3
Mib major	*şi b major*	*Mi b major*	*şi b major*	*Mi b major*

Coda
s1 s2 (cadenţa) s3 (codetta)
Mi b major

Ex. 36. F. Chopin: *Nocturna op.9 nr.2 în Mi b major*

II.1.2. ***Liedul compus (bipartit, tripartit, tripentapartit)***

Toate formele de lied pot avea o variantă compusă cu excepţia formei monopartite, care, prin compunere, nu poate crea decât tot o formă simplă.

Pot exista, prin urmare, **forma bipartită compusă**, **forma tripartit compusă** sau **forma tripentapartit compusă**.

În orice formă compusă diferitele secţiuni apar ca structuri simple. Forma compusă are un caracter etajat, structura primului nivel dând numele formei (formă bipartit compusă sau tripartit compusă),

iar modul de organizare al celui de-al doilea nivel, respectiv forma fiecărei secţiuni, construind caracterul particular al fiecărei forme concrete. O condiţie esenţială în constituirea unei forme compuse este ca cel puţin una dintre secţiuni să nu fie o formă monopartită. În caz contrar, rezultatul este o formă simplă.

Cea mai răspândită formă compusă este **forma tripartită compusă**. Frecvenţa sa are cel puţin două cauze:

1. Caracterul arhetipal al formei tripartite;
2. Diversitatea variantelor structurale oferite de forma tripartit compusă.

Forma tripartit compusă are trei mari secţiuni **A B A**: cel puţin una dintre secţiuni trebuie să aibă fie o structură bipartită, fie o structură tripartită.

A (formă tripartită)			**B** (formă tripartită)			punte	**A** (formă monopartită)
A1	A2	A1	B1	B2	B1	B2 B3	A1
Re b	*la b*	*Re b*	*do#,*	*Mi,*	*do#*	*Mi, do#,*	*Re b*
major	*minor*	*major*	*minor*	*major*	*minor*	*major minor*	*major*
(4+4)			(3+8)			(4+4)	

Ex.37. F. Chopin: *Preludiul nr.15 în Re b major*

A (formă tripartită)			**B (**formă monopartită)		**Av** (formă tripartită)
A1	A2	A1	B1		
Do major	*Re b major,*	*do minor*	*Do major*	*do minor*	*Do major*

Ex.38. F. Chopin: *Nocturna op.48 nr.1 în do minor*

II.1.3. ***Forme variaţionale***

Principiul variaţional este unul dintre cele mai vechi principii ale practicii muzicale – aplicat atât în creaţia cât şi în interpretarea muzicală. El reprezintă o alterare a discursului muzical în anumite circumstanţe şi având drept condiţie menţinerea (fie şi relativă) a datelor care fac posibilă identificarea sa.

Procedeele variaţionale sunt de fapt **tehnici de prelucrare şi dezvoltare a materiei sonore în funcţie de parametrii sonori**; ele se pot aplica la nivelul elementelor morfologice ale discursului muzical

(motiv, frază, perioadă, secțiune) şi/sau al structurii sale sintactice. Cercetătorii au remarcat caracterul implicit variațional al evoluției oricărei traiectorii sonore (şi nu numai), orice formă muzicală având obligatoriu încrustat în ea principiul variațional. **Universalitatea principiului variațional**, exercitat atât în lumea materială, cât şi în cea spirituală este evidentă.

Ceea ce rămâne acceptat sub denumirea de **formă variațională** desemnează **exercitarea principiului variațional după anumite rigori şi în mod continuu**.

În funcție de categoria sintactică în care sunt circumscrise, putem delimita:

a) Forme variaționale omofone;

b) Forme variaționale polifone.

Tema cu variațiuni

Tema cu variațiuni este o formă variațională omofonă cristalizată în timpul clasicismului muzical. Ea se constituie ca o formă – reper din categoria formelor de tip variațional, fiind poate cel mai bun exemplu al principiului „unitate în diversitate". Ca **gen muzical**, tema cu variațiuni se circumscrie muzicii instrumentale, având un **caracter ciclic**.

Tema cu variațiuni utilizează două secțiuni – tip: **tema** şi **variațiunile,** schema tipică acestei forme fiind:

Tema Var.1, Var.2, Var.3, Var.4,....

Cu excepția variațiunilor de caracter care sunt situate în zona tonalității omonime celei de bază, ciclul temei cu variațiuni rămâne înscris strict în tonalitatea inițială.

Tema se caracterizează prin capacitatea de a fi exploatată variațional. Din această cauză ea are (în mod ideal) o personalitate puternică, uşor recognoscibilă, precum şi o anumită concentrare a datelor ritmico – melodice – armonice care îi propulsează potențialul de variație.

În funcție de proveniență, tema poate fi:

1) Originală (de ex. tema din cele *32 de variațiuni în do minor* de L. v Beethoven)

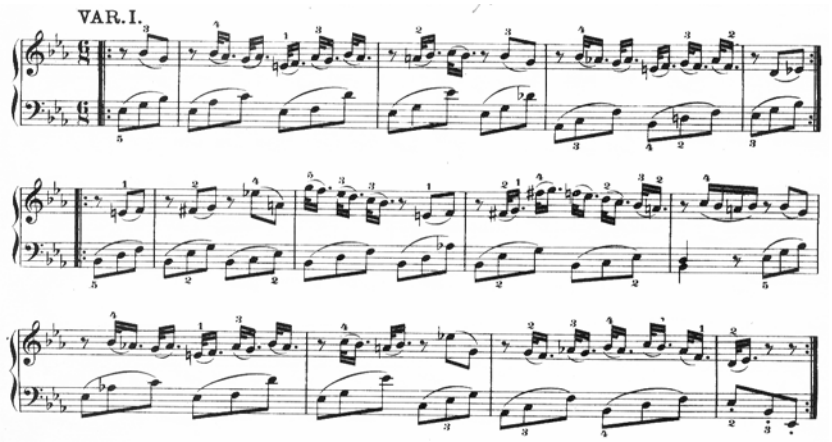
2) Preluată (de ex. tema din *Variațiunile pe o temă de Haydn* de J. Brahms)

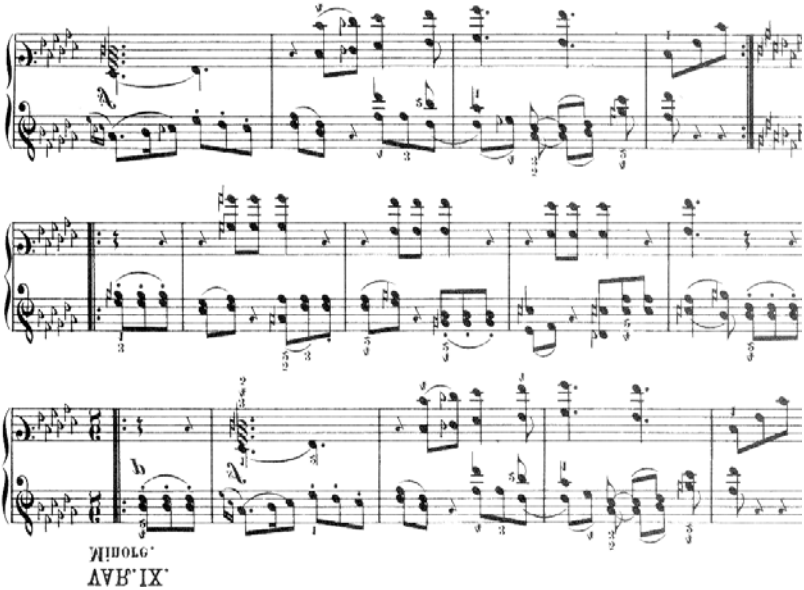
Forma temei este de lied, de obicei bipartit (A B):

Ex. 39. W. A. Mozart: *La Belle Française*

Variațiunile omofone se clasifică în funcție de procedeul care modifică aspectul inițial al temei şi de gradul de alterare al acesteia.

Ele pot fi:

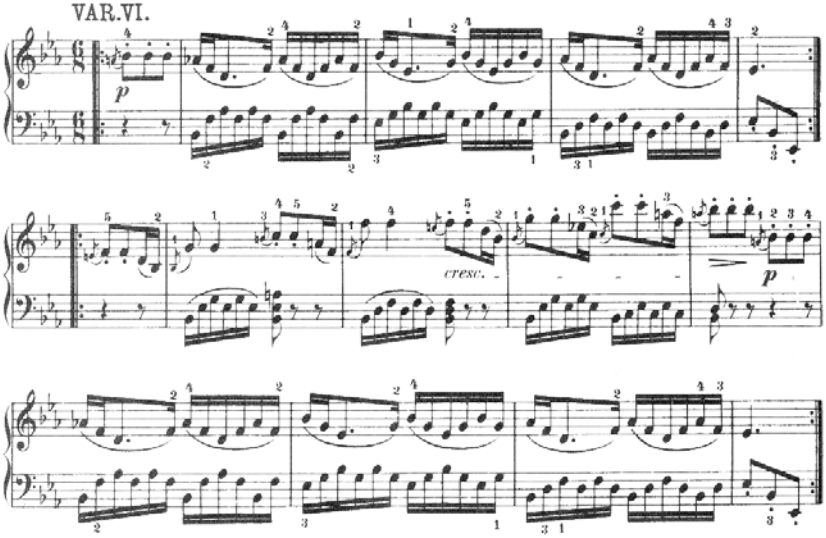
1) **Variațiuni ornamentale** – atunci când tema este modificată ritmic şi/sau melodic cu ajutorul diverselor ornamente: broderii, apogiaturi, întârzieri, anticipații, pasaje etc., pilonii melodici şi armonici rămânând prezenți.

Ex. 40. W. A. Mozart: *La Belle Française, var. I*

2) **Variațiuni de caracter** – atunci când variațiunea respectivă se află în tonalitatea omonimă celei de bază, schimbarea modului determinând schimbarea caracterului.

Ex. 41. W. A. Mozart: *La Belle Française, var.IX*

În aceeaşi categorie includem variațiunile în care se schimbă metrul (din binar în ternar sau invers) şi/sau tempo-ul inițial al temei.

În cazul unui ciclu variațional evoluat este tipică apariția unor subcicluri organizate sub formă tripartită ABA în care ciclul B conține un grup de variațiuni de caracter.

Atât variațiunile ornamentale cât şi cele de caracter pot fi:
a) *variațiuni stricte*
b) *variațiuni libere*

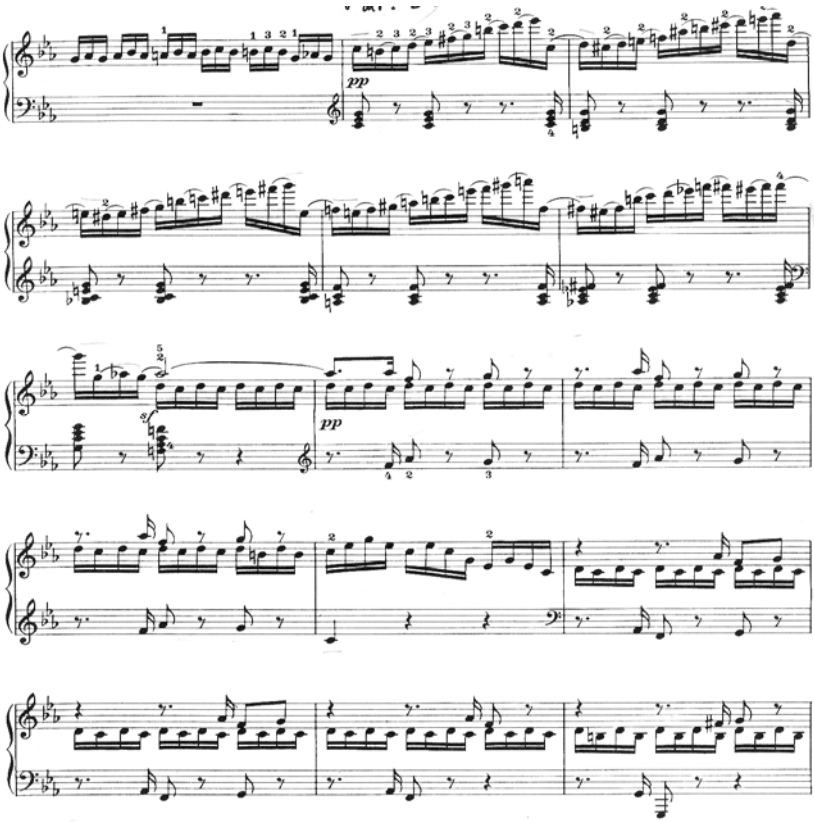
Variațiunile stricte admit orice modificări ale temei cu condiția păstrării duratei sale inițiale, de asemenea a organizării sale interioare inițiale (motive, fraze etc.) şi a recognoscibilității sale. Variațiunile stricte sunt tipice perioadei clasicismului muzical mai ales în forma variațiunilor stricte ornamentale.

Ex. 42. W. A. Mozart: *La Belle Française, var.VI*

Variațiunile libere pornesc de la structura şi lungimea inițială a temei, dar permit deteriorarea lor şi nu au obligativitatea păstrării datelor inițiale ale temei date în limitele în care aceasta să poată fi imediat recunoscută. Variațiunile libere au apărut în perimetrul esteticii romantice.

Tema cu variațiuni a evoluat ca formă de-a lungul sec. XVIII-XIX.

În clasicism este tipică separarea clară a secțiunilor temei şi diferitelor variațiuni.

Treptat ciclul variațional devine mai complex şi necesită o mai bună organizare: apar subcicluri, organizate de obicei sub formă tripartită ABA în care secțiunile A sunt în tonalitatea inițială, iar secțiunea centrală este la omonimă (variațiuni de caracter). Ultima variațiune este de obicei cea mai amplă şi are un caracter conclusiv. Nu de puține ori, ea se termină cu o Coda stabilizatoare.

Deja la Beethoven (v. 32 *Variațiuni în do minor*) apare tendința de a unifica tema şi variațiunile într-un flux continuu, tendință tipică în romantism, unde separarea diferitelor secțiuni rămâne observabilă mai degrabă la analiza partiturii, urmărindu-se ca forma să aibă un caracter cât mai unitar, omogen, continuu.

Ex. 43. L. van Beethoven: *32 Variațiuni în do minor*

Ex. 44. W.A.Mozart: *Sonata în La major K.K.331*

Partea I Andante grazioso

TEMA are o arhitectură A B cu mică repriză (din punct de vedere tematic), în care:

A=8măs.(a1=4măs., a2=4măs.)

B= 10 măs.(b1= 4 măs., a1var.= 6 măs).Varierea a1 are loc prin amplificarea celui de-al doilea motiv.

Toate variațiunile care vor urma sunt de tip ornamental strict, cu excepția variațiunii III care este o variațiune de caracter, deşi tot strictă, precum şi a variațiunii VI care are 2 secțiuni: o variațiune ornamentală strictă + Coda cu caracter conclusiv.

Variaţiunea I este o variaţiune ornamentală tipică în care a1 este bine diferenţiat de a2, tactică care va rămâne prezentă de-a lungul întregii piese. Ultimele 2 măsuri ale micii reprize reiau tehnica de variaţiuni afirmată în a2. Variaţiunea I prezintă noutatea şaisprezecimilor şi ideea de contratimp.

Variaţiunea II introduce trioletele de şaisprezecimi, deci pulsaţia ternară; a2 prezintă trioletele în planul temei (un fel de mutare şi amplificare a acompaniamentului prezentă şi în structura micii reprize, mai exact în ultimele 2 măsuri exact ca şi în cazul primei variaţiuni).

Variaţiunea III este o variaţiune strictă de caracter, dar cu trăsături ornamentale, tipice. Secţiunea este în omonima minoră (procedeu tipic variaţiunii clasice de caracter). Şi aici sunt vizibile trăsăturile relevate în variaţiunile anterioare.

Variaţiunea IV este o variaţiune ornamentală. De această dată diferenţierile mari se remarcă între a1, a2 şi b1.

Variaţiunea V are rol de *Adagio* şi un caracter *supraornamental* în care domină treizecidoimile.

Variaţiunea VI este un fel de repriză. Apar elementele din Variaţiunile I, IV şi V, iar măsura se transformă din 6/8 în 4/4, ceea ce conferă acestei ultime secţiuni o mai mare stabilitate, absolut necesară finalului. Prima secţiune este o variaţiune ornamentală strictă, iar a doua – cu rol de codă – este egală ca lungime cu variaţiunea propriu-zisă. Coda cuprinde 2 subsecţiuni: c1 (9,5măs.) şi c2 (concluzia) – 2+(2+2)+2.3. Coda foloseşte de asemenea tehnicile de variaţie orna-mentală, precum şi procedeele de dinamizare care aduc elemente tipice dezvoltării.

II.1.4. ***Forme cu refren***

Forma de rondo

Forma de rondo este una dintre cele mai vechi forme muzicale, bazată pe **principiul alternanţei**. Legătura sa cu dansul – evidenţiată chiar de denumirea sa – este încă o dovadă care susţine vechimea unei forme care păstrează amintirea sincretismului artistic iniţial. ***Rondo*** – este iniţial un termen care desemnează dansul în cerc; în 1250 acelaşi termen indica o piesă lirică în opt versuri în care un distih – refren alternează cu strofa propriu-zisă.

De fapt, forma de rondo este singura formă muzicală în care rămâne prezentă amprenta vechii unităţi a muzicii cu dansul; mai mult încă, caracterul dansant se menţine în finalul sonatelor, al simfoniilor

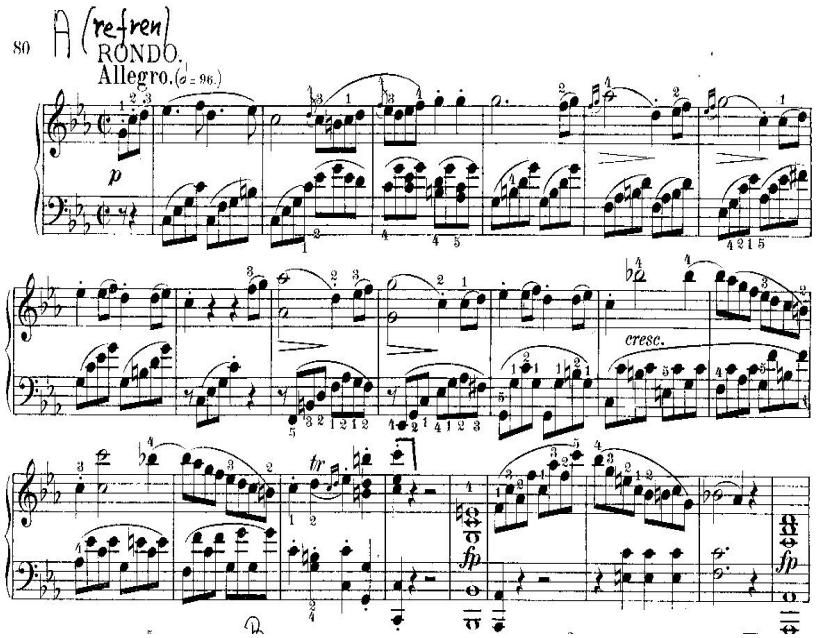
sau al concertului instrumental, atunci când în această parte este utilizată forma de rondo.

Forma de rondo păstrează conceptul arhetipal al cercului în însăşi structura sa, orice rondo derulându-se într-o evoluţie circulară care subliniază ideea de revenire şi de unitate.

Mulţi teoreticieni vorbesc despre „forme cu refren" şi despre „princi-piul de refren". Formele cu refren sunt formele care fac apel la două variante de îmbinare a secţiunilor: succesiunea şi alternanţa.

Arhitectura rondo-ului se bazează pe alternarea a două secţiuni de bază: **refrenul** şi **cupletul**.

Refrenul (**A**) este secţiunea cea mai importantă a rondo-ului, cea care îi defineşte caracterul. El reprezintă o secţiune-pilon a acestei forme, punctul său de plecare şi de încheiere.

Refrenul are câteva caracteristici esenţiale: are o structură ritmico-melodică foarte clară, este uşor de reţinut, determină caracterul general al piesei. Refrenul se afirmă întotdeauna în tonalitatea de bază şi reprezintă punctul de referinţă al formei de rondo.

Ex. 45. L. v Beethoven: *Sonata op. 13 în do minor „Patetica", partea a III-a Rondo*

Adesea revenirea refrenului suportă variații de tip ornamental.

Cupletele (**B, C, D** etc.) sunt secțiunile care alternează cu secțiunea refrenului, având o personalitate net diferită de cea a acestuia. Deosebirea se afirmă la nivel ritmico-melodic, armonic (un alt caracter tematic), dar în primul rând la nivel tonal, cupletele fiind obligatoriu în altă tonalitate decât cea de bază, deşi înrudită cu aceasta.

Inițiat de trubadurii sec. XIII în varianta unei forme cu caracter monodic şi responsorial în care cupletele erau executate de solist, iar refrenul – de către cor, rondo-ul este introdus mai târziu în muzica instrumentală a sec. XVII – XVIII (mai ales de către claveciniştii francezi) folosindu-se schema **ABACAD.....A.**

Din această formă a **Rondo-ului preclasic** în care refrenul şi cupletele nu sunt încă bine individualizate tematic, se cristalizează **rondo-ul măiestrit** în două variante: rondo-ul mic şi rondo-ul mare.

Rondo-ul mic este frecvent întâlnit în partea a II-a a ciclului de sonată, inclusiv în simfonii, cvartete, concerte instrumentale, de asemenea în piese independente de dimensiuni mici sau medii – lieduri, nocturne etc. Schema acestei variante a formei de rondo este:

A	**B**	**A**	**C**	**A**
Do major	*Sol major*	*Do major*	*do minor*	*Do major*

A	**B**	**A**	**C**	**A**	**Coda**
La b	fa	La b	la b	La b	La b

A1 a1v b1b2 a1 c1 c2(c1v)a1v1a1v1 F1 F2(concluzie)
(8m)(8m)(6m)(8m) (8m)(6m) (8m)(8m)(4m)(4m)
caracter de punte schimbare de metru se menține până la sfârşit
(ternar) pulsația ternară apărută în C
c1- model
c2- secvența
modificată,ultimele3mdinc2
având caracter de punte spre A

Ex. 46. Beethoven: *Sonata Patetica op.13 în do minor, partea a II-a Adagio cantabile*

Rondo-ul mare este tipic pentru finalul ciclului de sonată, fiind adesea întâlnit în ultima parte a simfoniilor, cvartetelor, concertului instrumental, de asemenea în piese independente de lungime medie

sau mare: Impromtu-uri, Nocturne, Rondo-ul propriu-zis, poemul simfonic (v. R. Strauss: *Till Eulenspiegel*). Schema formei este:

A	**B**	**A**	**C**	**A**	**B**	**A**
Do major	*Sol major*	*Do major*	*la minor*	*Do major*	*Sol major*	*Do major*

A	**B**	**A**
Do	*fa.Mib.mib……..Mib……do*	
A1 a2	b1 b2 b3 b2	a1
(8m)(10m)	(4m+6m+5m)(4m+4m+3m)(8m)	(3m+2,3m+5m) (8m)
primele 4m	model+ model secv O model +secv.+	
din a2 reiau	secv.var + punte var+concl.	Punte dinamizată
ultimele 4m		
din a1,apoi a2		
capătă un		
caracter conclusiv		
ultima măsură		
are rol de punte		

C	**A**	**B**	**A**
Lab	*do*	*mod. spre Do*	
c1 c2 c3	a1 a2	b2 b3	a1
(8m+8m)	(4m+8m)(6m+4m+4m)(8m)	(6m+9m)(4m+4m+3m)	(4m+13m)(8m+4)
P----------	O---------- mica		fraza a2a
a2-a fraza are caracter de punte	figurație pe pedala dominantei lui do(A)	dezvoltare	cu rol de punte, folosind secv.

Coda

Do		
S1	s2	s3
(4m+3m+4m)	(6m+4m)	(6m+2m)
		concluzie

Ex. 47. L.v. Beethoven: *Sonata Patetica op.13 în do minor, partea a III-a Rondo Allegro*

Forma de rondo intră într-un proces de sinteză cu alte forme, cele mai frecvente simbioze fiind cu forma de sonată sau cu tema cu variațiuni. Din sinteza formei de rondo cu cea de sonată se naşte forma de **Rondo sonată** folosită adesea de Mozart şi de Beethoven în finalul ciclului de sonată. În această formă, rolul celui de-al doilea cuplet **C** este jucat de dezvoltare, iar cupletul **B** este expus a doua oară în tonalitatea de bază atunci când se reia grupul secțiunilor **ABA** cu rol de repriză.

II.1.5. ***Forma de sonată***

Sonata a apărut mai întâi ca **gen muzical**, desemnând o lucrare instrumentală.

Mai târziu, sonata preia din **Suita instrumentală** caracterul ciclic concretizat în succesiunea a 4 mişcări care se succed pe principiul contrastului de tempo şi de caracter:

I. Allegro – numit şi allegro de sonată, utilizează de obicei această formă;

II. Adagio – poate avea o formă simplă, dar şi formă de temă cu variațiuni sau de rondo mic;

III. Scherzo (Menuet) Trio Scherzo (Menuet) – în formă tripartit compusă;

IV. Allegro – de obicei în formă de rondo sau de rondo-sonată.

Acelaşi ciclu de mişcări se regăseşte în alte genuri clasice precum **simfonia** sau **cvartetul de coarde**, parțial în genul **concertului instrumental**, provenit din *concerto grosso* de la care preia alternanța celor trei mişcări Repede – Lent – Repede.

În toate aceste cazuri, prima parte preferă forma de sonată.

Forma de sonată este cea mai importantă şi cea mai complexă formă creată de muzica cultă occidentală. Ea este probabil cea mai complexă formă din istoria literaturii muzicale, înglobând caractere ale formelor anterioare: structura tripartită a macroarhitecturii, tehnicile de dezvoltare variațională, uneori utilizând procedeele specific polifonice şi creând, la rândul său, propriile sale tehnici de dezvoltare a materialului muzical.

Forma de sonată este o **formă tonală, omofonă, bipartită.** Caracterul său bipartit (bitematic) este esențial, dezvăluind esența unei gândiri binare, tipic occidentale.

Forma de sonată are trei secțiuni obligatorii organizate într-o structură cu caracter tripartit:

I. *Expoziție*
II. *Dezvoltare*
III. *Repriză*

I. **Expoziția** conține la rândul său trei secțiuni:

1. **Tema I sau grupul tematic principal** – formată dintr-o temă sau mai multe teme distincte în tonalitatea principală, bine fixată printr-o cadență. Grupul tematic principal poate avea eventual inflexiuni modulatorii şi poate avea formă mono, bi sau tripartită (într-un ABA tonal).

2. **Puntea** face trecerea spre grupul tematic secundar din punct de vedere tonal, uneori şi tematic. Ea este compusă din trei secțiuni S1, S2 şi S3 bine delimitate la nivel tonal:

S1 aparține tonal şi configurativ de grupul tematic principal, susținând în acelaşi timp declanşarea modulației în secțiunea următoare.

S2 este secțiunea modulantă propriu-zisă a punții. Spre deosebire de S1, această secțiune este obligatorie. Modulația se face printr-un proces secvențial.

S3 se află deja în zona de influență a grupului tematic secundar pe care îl pregătește printr-o pedală (de obicei figurată) pe treapta a V-a a dominantei noii tonalități (tonalitatea dominantei, atunci când tonalitatea de bază este majoră sau cea a relativei, atunci când tonalitatea de bază este minoră).

Din punct de vedere tematic puntea nu se poate divide, dar există şi punți cu temă proprie care au secțiuni mai lungi.

3. **Grupul tematic secundar** e compus la Beethoven din minimum 3 teme: II 1, II 2, II 3 – cu un caracter contrastant tematic față de Grupul tematic principal. De obicei Grupul tematic principal are un caracter ascendent, constructiv, energic, în timp ce caracterul Grupului tematic secundar este liric, cantabil, uneori jucăuş. Fiecare temă a grupului tematic secundar are o personalitate specifică şi o anumită funcție. Una dintre teme este aşa numita **ascensiune dinamică**, alte teme pot avea rol de **concluzie**, **grup de cadențe** sau **tranziție** spre Dezvoltare.

Grupul tematic secundar e mai lung decât tema I, adesea o dublează ca durată. Una dintre secțiuni poate fi în tonalitatea omonimei majore sau minore, păstrându-se centrul tonal.

II. **Dezvoltarea** reprezintă partea centrală a formei de sonată; funcția sa la nivel tonal este o evoluție spre tonalitatea de bază.

Dezvoltarea este secțiunea cea mai instabilă tonal a formei de sonată. În perimetrul său, teme sau fragmente ale temelor prezentate în expoziție sunt exploatate, redimensionate într-o confruntare a ideilor ce amintește de structura unei discuții. Dezvoltarea este zona cea mai tensionată a sonatei; au loc modulații, se evidențiază folosirea unor procedee de prelucrare a materialului muzical moștenite de la formele anterioare, dar tot aici apar inovațiile pe care forma de sonată le aduce în tratarea materialului sonor: **dezvoltarea prin eliminare** şi **dezvoltarea prin amplificare**.

Mijloacele de prelucrare tematică folosite în dezvoltare sunt:

a. Repetarea;
b. Secvențarea (numită şi progresie);
c. Procedeele de tip variațional: variațiuni ornamentale stricte sau libere, variațiuni de caracter;
d. Procedeele de tip polifonic: inversarea, recurența, eventual augmentarea şi diminuarea, imitația, inclusiv cea sub formă de fugato (expoziție liberă de fugă);
e. Dezvoltarea prin eliminare;
f. Dezvoltarea prin amplificare;
g. Combinarea dezvoltării prin amplificare cu dezvoltarea prin eliminare.

Trebuie precizat faptul că diferitele teme prezentate în Expoziție nu sunt prezente în mod egal în Dezvoltare; unele domină secțiunea, altele apar doar parțial; există teme care sunt omise.

Diferitele secțiuni ale dezvoltării alternează din punct de vedere al stabilității tonale: secțiunile instabile tonal (modulante) alternează cu cele stabile. Prima şi ultima secțiune sunt de obicei stabile: prima secțiune are rol de tranziție de la Expoziție spre Dezvoltare, în timp ce ultima secțiune este o pregătire a Reprizei, de multe ori – o pedală pe dominata tonicii.

III. **Repriza**

Secțiunea Reprizei este zona în care temele Grupului tematic principal şi cele ale Grupului tematic secundar sunt expuse în tonalitatea de bază. Pot exista mai multe variante ale Reprizei:

1. **Repriza** propriu-zisă aduce temele sonatei în ordinea în care acestea au fost aduse în Expoziție, respectiv Grupul tematic principal, Puntea şi Grupul tematic secundar.

2. **Repriza inversată** prezintă grupurile tematice în ordine inversă, principal. Arhitectura e perfect simetrică. respectiv, mai întâi Grupul tematic secundar, Puntea, apoi Grupul tematic.

3. **Repriza cu teme suprapuse**, în care temele prezente în grupul tematic principal şi în Grupul tematic secundar sunt suprapuse.

Puntea are alt rol în Repriză – un rol tematic, de legătură între Grupul tematic principal şi cel secundar. În S2 apar inflexiunile modulatorii care au rolul de a salva discursul de la monotonie tonală.

Reexpoziția este un termen identificat în mod greşit cu Repriza, această secțiune fiind de fapt repetarea expoziției (moment marcat în partitură prin bara dublă).

Falsa repriză este o subsecțiune care aparține Dezvoltării, fiind alcătuită din reluarea Grupului tematic principal, a Punții şi a Grupului tematic secundar într-o tonalitate comună, ceea ce face ca această zonă să poată fi confundată cu Repriza propriu-zisă pe care o precede. De obicei, tonalitatea Falsei reprize este cea a subdominantei.

Expoziția

Grupul tematic principal	**Puntea**	
I	(S1, S2,	S3)
a. *Tonalitate majoră*	*modulație ped. pe tr. V-a a Tonalității*	
b. *Tonalitate minoră*	*Grupului tematic secundar*	

Grupul tematic secundar

II 1 II 2 (ascensiune dinamică) II 3 (concluzie) II 4 (grup de cadențe) II 5 (tranziție)

a. *Tonalitatea dominantei*
b. *Tonalitatea relativei*

Dezvoltarea

D1	D2	D3	D4	D5
(tonal) instabil	*stabil*	*instabil*	*stabil*	*instabil (modulație spre tonalitatea de bază)*

Repriza

Grupul tematic principal	**Puntea (S1, S2, S3)**	**Grupul tematic secundar**
Tonalitatea de bază	*modulație tr.V-a*	*Tonalitate de bază*

Expoziția, Dezvoltarea şi **Repriza** sunt secțiuni obligatorii ale formei de sonată.

Secțiunile facultative sunt **Introducerea** şi **Coda**.

De cele mai multe ori, **Introducerea** prefigurează elemente tematice ale formei. În cazul în care Introducerea are elemente complet diferite de temele principale ea va reapare (v. Partea I din Sonata *Patetica* de L. v Beethoven).

Coda are un rol concluziv. Această secțiune este declanşată de obicei de o cadență întreruptă, după prezentarea Reprizei. Coda se împarte la rândul său în mai multe subsecțiuni. De obicei, în Coda are loc o sinteză a temelor principale în care se vădeşte experiența travaliului tematic care a avut loc în Dezvoltare: temele se interinfluențează reciproc. Coda poate conține şi o **dezvoltare terminală**; ea apare mai ales în cazul în care Dezvoltarea propriu-zisă a fost mai scurtă.

Expoziția

I		**Punte**		
P1 (F1, F2)	P2 (F1, F2, F3)	S1 (F1)	S2 (F2, F3)	S3 (F4)
		Model	secvențe	pedală
Sol major			*mi minor, re minor*	*(Tr.V-a Re major)*

II 1	**II 2**	**II 3**	**II 4**	**II 5**
P 1 (F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2=F1v)	(F1, F2, F3, F4)	(F1)
Re major		*Fa# maj., şi maj., mi min., Re maj.*		

Dezvoltarea

D 1	**D 2**		**D 3**	**D 4**
F1~II 5	(F1, F2, F3, F4)		(F1)	F1, F2,
	model, secvențe			
re minor	*Sib maj.*	*do min., Mib maj.*		*Sib maj.,sib min.*

	D 5		**D 6**
F3, F4)	(F1, F2, F3)		(F1)
fa min., sol min.)	*Re maj.*	*la min*	*Sol maj.*

Repriza

I	**Puntea**				
P1(F1, F2),	S1 (F1), S2 (F2,	F3,	F4,	F5),	S3(F6)
Sol maj.	*re min., la min., mi min., Mi maj., mi min.*				*Re maj.*

II 1	**II 2**	**II 3**	**II 4**	**II 5**
(F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2)	(F1, F2, F3, F4)	(F1, F2)
Sol maj.				

Coda

C1(F1) **C2**(F1, F2)

do min., mi min., Sol maj.

Ex. 48. L.v. Beethoven: *Cvartetul de coarde op. 18 nr.2 în Sol major: Partea I Allegro*

Sonata fără dezvoltare

După cum am arătat, Expoziția, Dezvoltarea şi Repriza sunt secțiuni obligatorii ale formei de sonată. Există însă şi o variantă „prescurtată" a formei de sonată în care secțiunea centrală este absentă, numită Sonată fără dezvoltare. În această variantă, întâlnită în părțile lente ale Sonatelor, Simfoniilor, Cvartetelor, precum şi în lucrări independente de lungime medie sunt prezente numai secțiunile Expoziției şi Reprizei.

Un bun exemplu este partea a II-a (Adagio) din Sonata op.31 nr.2 în re minor de L. van Beethoven.

Sonata în forme şi genuri de sinteză

Forma de sonată poate intra în sinteză cu alte forme: tema cu variațiuni, rondo-ul, fuga. Cea mai des întâlnită ca variantă de sinteză a formei de sonată este forma de Rondo-sonată, tipică finalurilor ciclului de sonată; în ultimele sonate şi cvartete de Beethoven compozitorul experimentează aliajul formei de sonată cu cea de fugă.

Romantismul, pe de altă parte, va propune unificarea întregului ciclu într-un flux continuu (v. Liszt), unind genul de sonată cu poemul simfonic. Asemenea „topiri" şi „retopiri" ale sonatei – atât ca formă cât şi ca gen muzical – cu alte forme şi genuri sonore vor deveni din ce în ce mai frecvente; lor li se vor adăuga, în sec. XX-XXI implantarea sonatei în cele mai diferite noi sisteme sonore. Putem vorbi, de aceea, de supraviețuirea şi chiar de renaşterea sonatei în spațiul european pe care-l reprezintă, care-i asigură în continuare conservarea şi vitalitatea.

II.2. **Forme polifone**

II.2.1. ***Variațiunile polifonice: Passacaglia şi Ciaccona. Structura variațională a formei de passacaglie şi de ciacconă. Prezența passacagliei şi a ciacconei în diverse genuri muzicale***

Principiul variațional fiind unul dintre cele mai vechi în evoluția muzicii, concretizarea sa sub un aspect sintactic sau altul articulează forme muzicale esențiale, tipice diferitelor epoci ale istoriei artei sunetului.

Dacă termenul de **Temă cu variațiuni** desemnează, după cum am văzut, o formă şi un gen muzical cristalizate de principiul variațional sub egida omofoniei cu aspecte diferențiate de clasicismul şi romantismul muzical, **Ciaccona** şi **Passacaglia** se constituie ca **teme cu variațiuni de tip polifonic**, tipice epocii barocului.

Ca urmare, arhitectura-tip a acestor forme este reprezentată de schema:

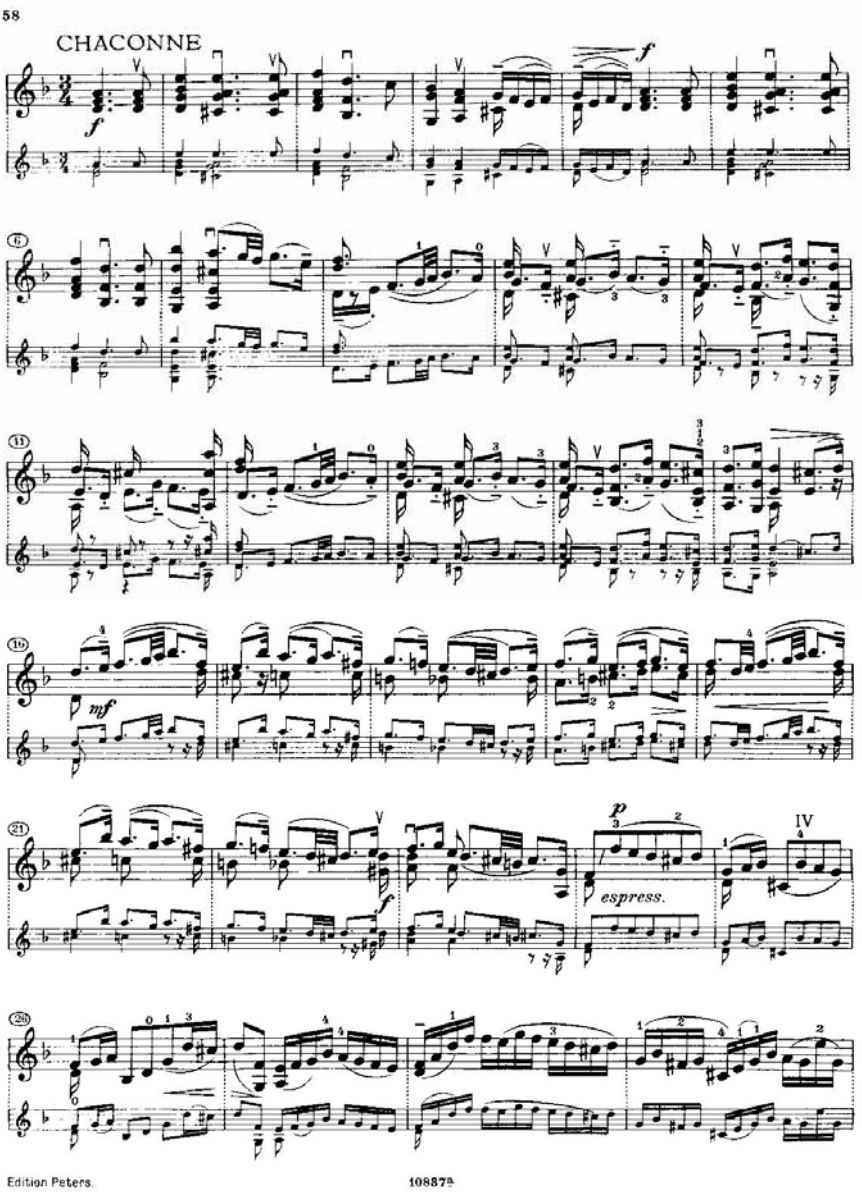
Tema Var.1 Var. 2 Var. 3.....Var. n

Dans de origine latino-americană, **ciaccona** devine în Suita instrumentală o parte lentă în metru ternar a cărei arhitectură este constituită ca o temă (de 8 măsuri) cu variațiuni contrapunctice. Ultima parte din Partita a II-a pentru vioară solo de J.S. Bach este o „Chaconne" care urmează după Allemande şi Gigue.

Deşi deosebirile dintre ciacconă şi passacaglie nu sunt, nici până în ziua de astăzi confirmate de păreri unitare în rândul cercetătorilor, putem detecta – în cazul ciacconei – expunerea temei preferențial în registrul grav urmată de prezentarea sa, cu eventuale modificări, şi în registre superioare.

Ciaccona este considerată ca „specie a variațiunilor pe ostinato" urmărind atât un plan ostinato bazat pe relația Tonică – Dominantă a unei teme de tip **cantus firmus**, cât şi un plan variațional care, promovând un caracter predominant armonic, „îneacă" treptat schema ostinato-ului inițial.

În cazul **passacagliei (**la origine dans spaniol în ritm binar, căpătând, ca şi ciaccona, un caracter ternar ca parte din Suita instrumentală), tema rămâne întotdeauna la bas, nu suferă modificări, iar expunerea sa la alte voci capătă caracter de excepție.

Inițial formă cu caracter improvizatoric, **passacaglia demarează ca o monodie**, unitară tonal; planul variațional are un caracter distinct față de cel ostinato.

Ex. 49. J. S. Bach: *Chaconne din Partita a II-a pentru vioară solo*

Prezența passacagliei şi a ciacconei în diverse genuri muzicale

Amintim prezența ciacconei în *Chaccona* de J. S. Bach în care tema – având 4 măsuri este multiplicată la puterea a 4-a, întreaga lucrare derulându-se de-a lungul a 256 de măsuri + 1, deci 4^4 măsuri + 1 măsură.

Dintre opusurile de referință ale formei de passacaglie menționăm:

Marea Passacaglie în do minor de J. S. Bach, *Passacaglia* de Anton Webern, *Passacaglia pentru pian* de Sigismund Toduță.

În finalul Simfoniei a IV-a, de asemenea în variațiunile pe o temă de Haydn, Brahms realizează o **sinteză între forma de passacaglie şi cea de ciacconă**.

II.2.2. ***Fuga***

Termenul de fugă defineşte **o formă** şi **un gen muzical**. Ca gen muzical, ea este o lucrare instrumentală monopartită în formă de fugă, uneori asociată cu alte genuri contrastante la nivel sintactic (*Preludiul, Toccata, Coralul*) şi/sau arhitectonic. Cel mai adesea, aceste asocieri sunt de tip diptic: *Preludiu şi Fugă, Toccata* şi *Fuga*, dar ele se pot organiza şi ca un triptic (*Preludiu, Coral* şi *Fuga*). Într-o asemenea asociere, *Fuga* joacă întotdeauna rolul piesei de bază, de cea mai mare complexitate şi consistență muzicală şi ideatică, cealaltă piesă contrastând prin caracterul omofon şi/sau improvizatoric.

Fuga este o formă polifonică, tonală şi monotematică. Ea este cu siguranță **cea mai importantă creație arhitectonică a Barocului muzical**, atât din punct de vedere al gradului de complexitate, cât şi al caracterului tipic al discursului sonor, al semnificațiilor estetice şi filosofice pe care acesta le conține.

Rolul privilegiat pe care fuga îl deține în contextul Barocului muzical se explică prin convergența pe care ea o realizează între arta contrapunctică specifică epocii, sistemul tonal şi principiul tematic. Interesant este faptul că aceste trei „ingrediente" ale formei de fugă se află în momente diferite ale evoluției lor.

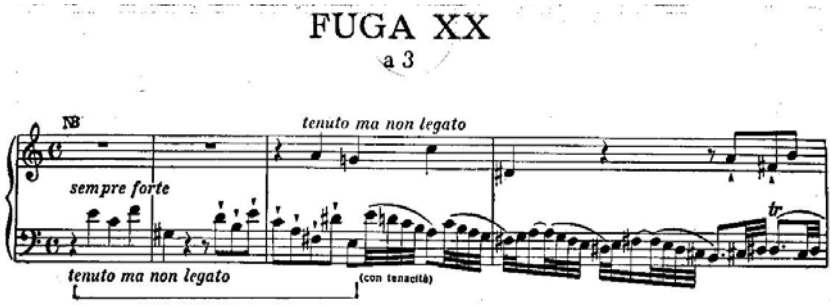
Astfel, forma de fugă se dovedeşte o „demonstrație la vârf" a polifoniei instrumentale de tip baroc organizată pe temeiul sistemului major – minor care se stabiliza în gândirea muzicală a epocii şi cu ajutorul principiului tematic în expansiune.

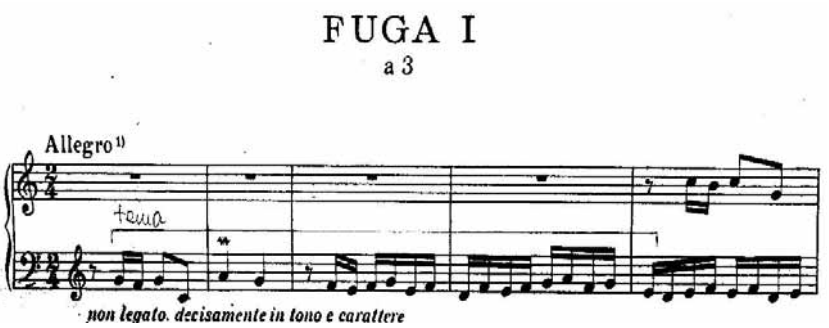
Fiecare dintre cele trei nivele: tipologia sintactică, sistemul sonor, travaliul tematic stabileşte câte o constantă: numărul de voci, tonalitatea, tema. Grație acestor trei constante, fiecare fugă dobândeşte un caracter profund personalizat. Nu întâmplător, de altfel, Bach indică în chiar

titulatura Clavecinului bine temperat – sistemul sonor cu care va opera, iar în Arta fugii – tehnica contrapunctică – ca mize a două dintre capodoperele sale.

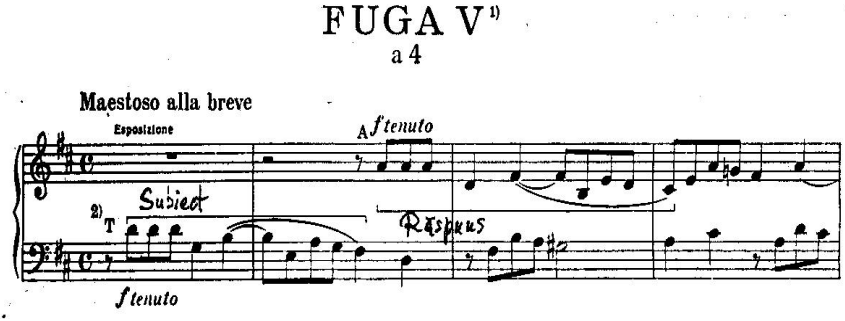
Tema fugii trebuie sa fie aptă unui travaliu de tip polifonic (şi nu numai): inversări, recurenţe, augmentări, diminuări, suprapuneri *in stretto* dar şi variaţii ornamentale, ritmice sau metrice.

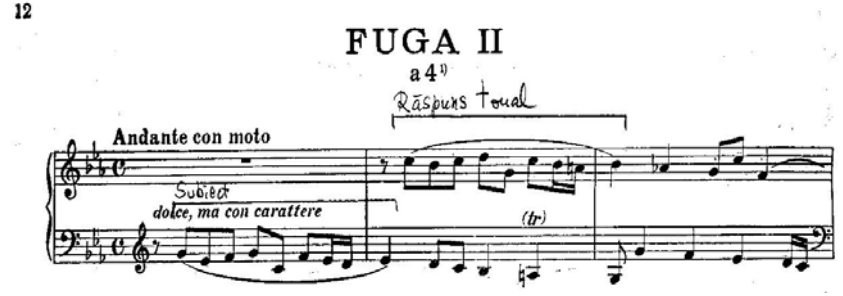
Ambitusul temei de fugă variază la Bach între cvartă şi undecimă.

Tema poate fi **modulantă** sau **nemodulantă**. O tema modulantă evoluează obligatoriu spre tonalitatea dominantei.

Ex. 50. J. S. Bach: *Fuga XX în la minor (Clavecinul bine temperat vol.II)*

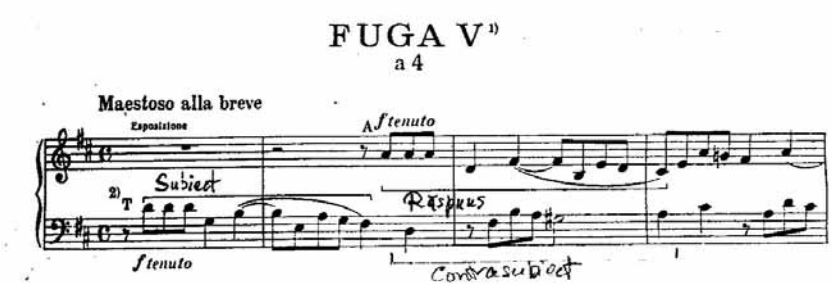
Tema nemodulantă rămâne în totalitate de bază.

Ex. 51. J. S. Bach: *Fuga I în Do major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Tema unei fugi apare în două ipostaze: Subiect şi Răspuns.

Răspunsul poate fi **real** sau **tonal**.
Răspunsul real este o imitaţie strictă a Subiectului.

Ex. 52. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Răspunsul tonal apare atunci când tema este modulantă sau atunci când ea începe cu sunetele T-D, D-T sau cu D.

Ex. 53. J. S. Bach: *Fuga II în do minor (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Cu o singura excepție – prima sa apariție în cadrul expoziției de fugă – tema fugii are întotdeauna un contrapunct însoțitor numit Contrasubiect. **Contrasubiectul** poate fi **liber** sau **obligat**; el apare fie deasupra, fie dedesubtul temei, ceea ce implică un profil ritmico-melodic special.

Contrasubiectul este **obligat** atunci când îşi menține identitatea de-a lungul întregii piese. În caz contrar, contrapunctul însoțitor este considerat **liber**, el putând lua variate profile ritmico – melodice. Contrasubiectul poate începe fie simultan cu Răspunsul, fie cu o oarecare decalare. Adesea Contrasubiectul apare ca o continuare a temei, fiind fie extras, fie înrudit cu aceasta, ceea ce nu exclude un caracter contrastant ritmic şi/sau melodic vizavi de tema fugii.

Ex. 54. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Atunci când contrasubiectul este absent, fuga devine o **fantezie fugată**.

Atunci când contrasubiectul obligat evoluează împreună cu tema propriu-zisă a fugii, fiind supus aceluiaşi tip de travaliu şi căpătând aceleaşi funcţii, fuga respectivă este o **fugă dublă**.

Fuga dublă sau **triplă** se diferenţiază de **fuga cu două**, respectiv **cu trei subiecte** prin modul de operare asupra temei. Astfel, în cazul fugii duble intrările temei devin intrări ale perechii temă/contrasubiect; în cazul unei fugi cu două sau trei teme, acestea nu sunt prezentate simultan, fiind expuse şi dezvoltate pe rând.

Arhitectura formei de fugă conţine două secţiuni obligatorii: **Expoziţia** şi **Evoluţia tonală** sau **Marele divertisment** la care se poate adăuga o a treia secţiune facultativă: **Revenirea tonală**.

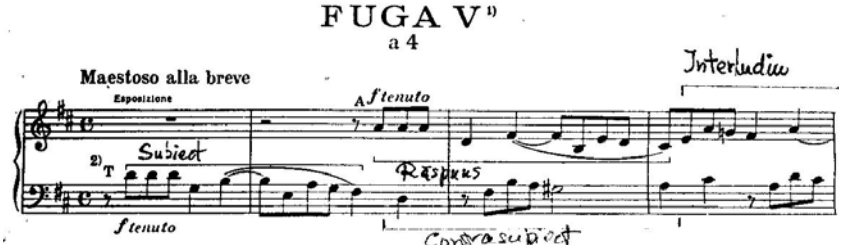
Expoziţia este cea mai importantă secţiune a fugii şi are un caracter stabil la nivel tonal. În această secţiune tema (sub formă de Subiect sau Răspuns) apare obligatoriu la toate vocile.

Expoziţie

				Interludiu	
S		***Răspuns***	***Contrasubiect***	***Contrapunct liber***	**---------**
A	***Subiect***	***Contrasubiect***	***Contrapunct liber***	**----------**	
T			***Răspuns***	***Contrapunct liber***	***Contrasubiect***
B					***Subiect***

DO major **----------**

Interludiul (numit de unii cercetători „episod fals sau remodulant expozitiv” – v. D. Voiculescu sau „episod de legătură” – v. S. Toduţă)

apare în Expozițiile a 70 % din fugile lui J. S. Bach. De obicei este aşezat între o intrare cu funcția de Răspuns şi o alta cu funcția de Subiect.

Ex. 55. J. S. Bach: *Fuga V în Re major (Clavecinul bine temperat vol.II)*

Rolul Interludiului este de a modula de la tonalitatea Răspunsului la cea a Subiectului (sau invers). Când tema este modulantă, răspunsul se întoarce la tonalitatea de bază; ca urmare, dispare necesitatea modulației care justifică existența Interludiului. Totuşi, Interludiul există adesea şi în această situație, iar discursul său conține procese armonice complexe. Dimensiunile sale sunt variabile: de la 1 la 5 măsuri. Tipică este organizarea de tip secvențial, dar se utilizează şi cea imitativă sau cu alte tehnici de tip contrapunctic.

Interludiul nu trebuie confundat cu **Codetta** – o particulă ritmico-melodică facultativă de legătură între Subiect şi Răspuns.

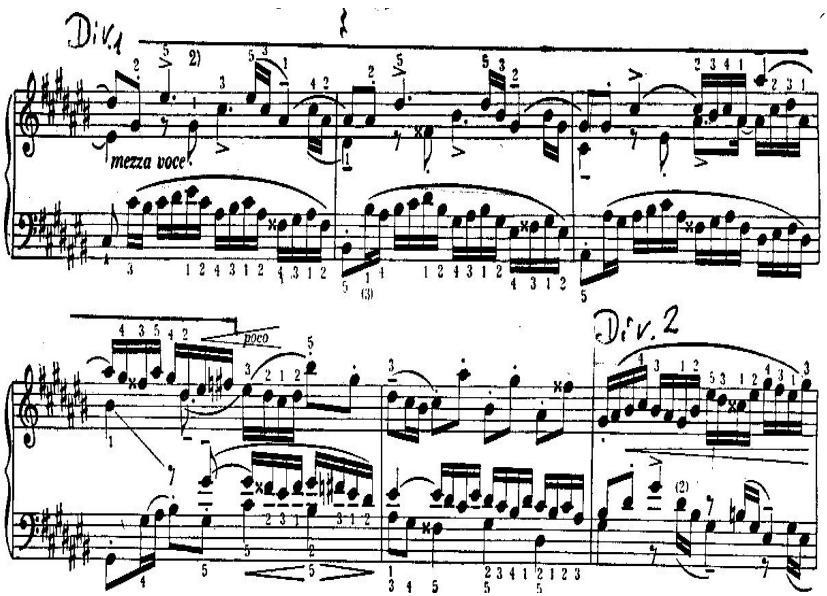
După Expoziție pot apărea alte intrări ale temei sub forma fie a unor **intrări suplimentare**, fie a unei **Expoziții suplimentare** (numită de unii autori şi Contraexpoziție) – atunci când intrările temei sunt în număr de n-1, n fiind egal cu numărul de voci. În cazul în care numărul de intrări al expoziției suplimentare depăşeşte numărul de voci al fugii, expoziția suplimentară se numeşte **Contraexpoziție**. Contraexpoziția este frecventă în marile fugi concertante pentru orgă (de ex. *Fuga* din *Toccata* şi *Fuga dorică în re minor pentru orgă* sau *Fuga* din *Preludiu* şi *Fuga în Do major la 5 voci*).

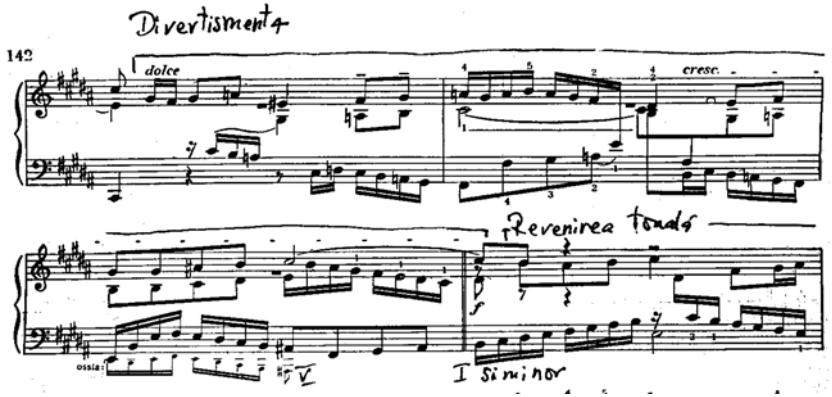
Marele Divertisment sau **Evoluția tonală** este secțiunea cea mai complexă din punct de vedere tonal şi armonic a formei de fugă, având un caracter preponderent instabil. De obicei, în Marele Divertisment alternează Divertismentele propriu-zise cu intrări ale temei prezentate fie în forma sa inițială, fie în varianta inversată, recurentă şi/sau augmentată.

Divertisment 1	**Tema**	**Divertisment 2**	**Tema inversată**	**Divertisment 3**	**Stretto**	**Divertisment 4**
Modulație	***SOL major***	***Modulație***	***mi minor***	***Modulație***	***la minor***	***Modulație***

Există câteva cazuri de fugi fără divertismente. Ele sunt aşa numitele *fugi în stretto* (*Fuga nr.1 din W. K* sau *Fuga nr. 7 din Arta fugii* – de verificat) care au numai cadenţe.

Cea mai importantă funcţie a divertismentelor este realizarea modulaţiilor între diferitele tonalităţi în care apar temele (numite şi „incizii tematice" de D. Voiculescu). Cele mai tipice modulaţii sunt la Dominanta majoră sau minoră ori la relativă; mai puţin frecvente – modulaţiile la Subdominantă sau la Dominanta dominantei. În ceea ce priveşte tacticile modulatorii preferenţiale, se preferă evoluţia treptată şi nu salturile tonale mari.

Primul divertisment modulează de obicei la Dominantă sau la Relativă.

Ex. 56. J. S. Bach: *Fuga III în Do diez major*
(Clavecinul bine temperat, vol. I)

Ultimul divertisment face trecerea la tonalitatea de bază – adesea prin atingerea Subdominantei.

Ex. 57. J. S. Bach: *Fuga XXIII în Si major*
(Clavecinul bine temperat, vol. I)

Există uneori divertismente nemodulante: Fuga 6 din vol. I W. K.

Un alt rol al divertismentelor este prelucrarea materialului expozitiv provenit din Temă, inclusiv a celui propus de Contrasubiect sau Interludiu. Tehnicile de dezvoltare includ fragmentarea motivică, secvențarea şi, în primul rând, apelul specific la instrumentarul contrapunctic: inversarea, augmentarea, diminuarea; de asemenea, variația armonică. Oricare dintre aceste tehnici pot fi utilizate atât în sine cât şi în asociație.

Adesea se întâlnesc divertismente construite în mai multe etape (plurifazice) aşa cum se întâmplă în Fuga II în do minor din primul volum al Clavecinului bine temperat.

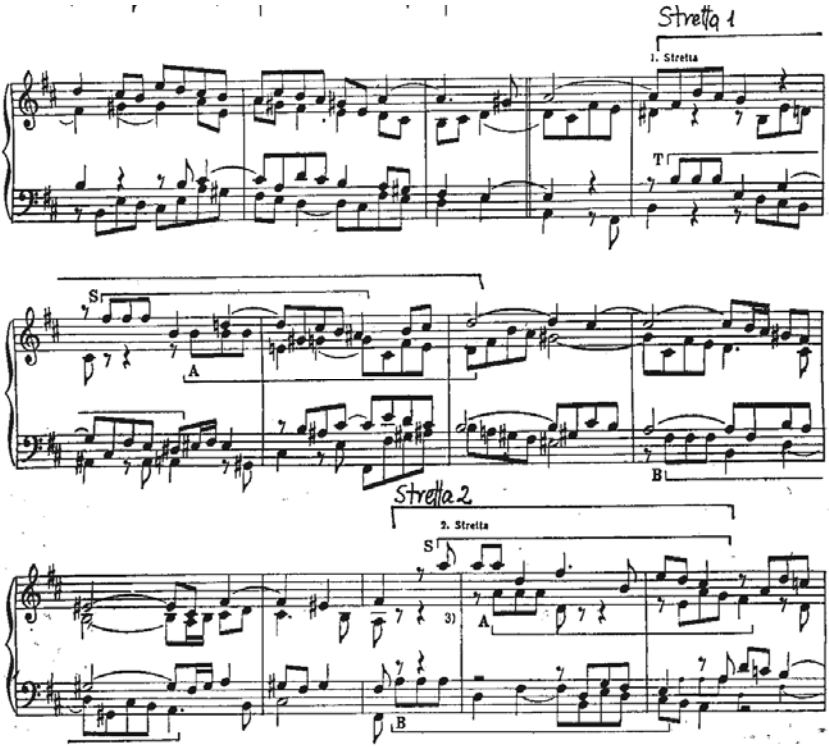
Unul dintre cele mai lungi divertismente face parte din Sonata a II-a pentru vioară solo – şi are 3 faze, în total 41 măs. (4 + 10 + 27).

Este interesant de observat raportul dintre diferitele divertismente ale aceleiaşi fugi.

Bach practică permutarea vocilor, ceea ce înlesneşte înrudirea şi variația de la un divertisment la altul; contrastul se obține şi prin schimbarea şi/sau variația registrelor, prin evoluția raportului continuu/discontinuu.

Grație divertismentelor se organizează o anume gradație a tensiunii dramatice în economia arhitectonică a formei de fugă. Divertismentele sunt gândite ca procese în creştere/descreştere a direcției tensiunii armonice şi/sau polifonice.

În această privință stretta are un rol important şi este utilizată (facultativ) fie în contextul Marelui Divertisment – de obicei spre sfârşitul acestuia, fie în cadrul Revenirii tonale.

Stretta (stretto = precipitat în limba italiană) este un procedeu polifonic utilizat în secțiunea Marelui Divertisment şi având funcția de culminație. Stretta constă într-o imitație în canon a temei, cu intrări care se succed la distanțe mici. Imitația este preluată sub forma inițială (Subiect; Răspuns) dar şi în varianta recurentă, inversată, recurentă şi inversată, augmentată sau diminuată. În Fuga V în Re major stretta apare de mai multe ori în cursul Marelui Divertisment.

Ex. 58. J. S. Bach: *Fuga V în Re major*
(Clavecinul bine temperat vol.II)

Revenirea tonală este o secțiune facultativă a formei de fugă

Ea constă în expunerea de n-1 ori (n fiind numărul de voci) a temei în tonalitatea de bază.

Caracterul stabil şi funcția de repriză tonală a acestei secțiuni este de obicei subliniată de introducerea unei pedale pe tonica sau pe

dominanta tonalității de bază. Peste această pedală se poate dezvolta un stretto sau un divertisment în spiritul şi caracterul reprizei tonale.

Adesea, în cadrul unei secțiuni a unei lucrări de o mai mare complexitate (nu neapărat preponderent polifonică) se realizează schițarea unei „intenții de fugă" – respectiv concretizarea unui segment expozitiv care nu va fi urmat de o evoluție a materialului expus: în asemenea caz detectăm apariția unui *fugato*. Acest termen nu trebuie confundat cu cel de *fughetta* care desemnează o fugă de mici dimensiuni în care secțiunea Marelui Divertisment conține un număr mic de divertismente, iar evoluția tonală este minimă.

Majoritatea cercetătorilor sunt astfel de acord în a considera **Invenţiunea** ca pe o formă de tip fughetta, unii incluzând chiar cele 15 Invenţiuni de J.S. Bach în categoria formei de fugă.

Termenul de *Invenţiune* apare la sfârşitul sec. XVI, desemnând în mod generic tehnica „inventivității" sonore. Nu întâmplător, tonalitățile celor 15 Invenţiuni la 2 şi 3 voci se ordonează în mod „pedagogic", în tentativa de a le prezenta treptat din punct de vedere al gradului lor de complexitate:

Do major – re minor – mi minor – Fa major – Sol major – la minor şi respectiv:

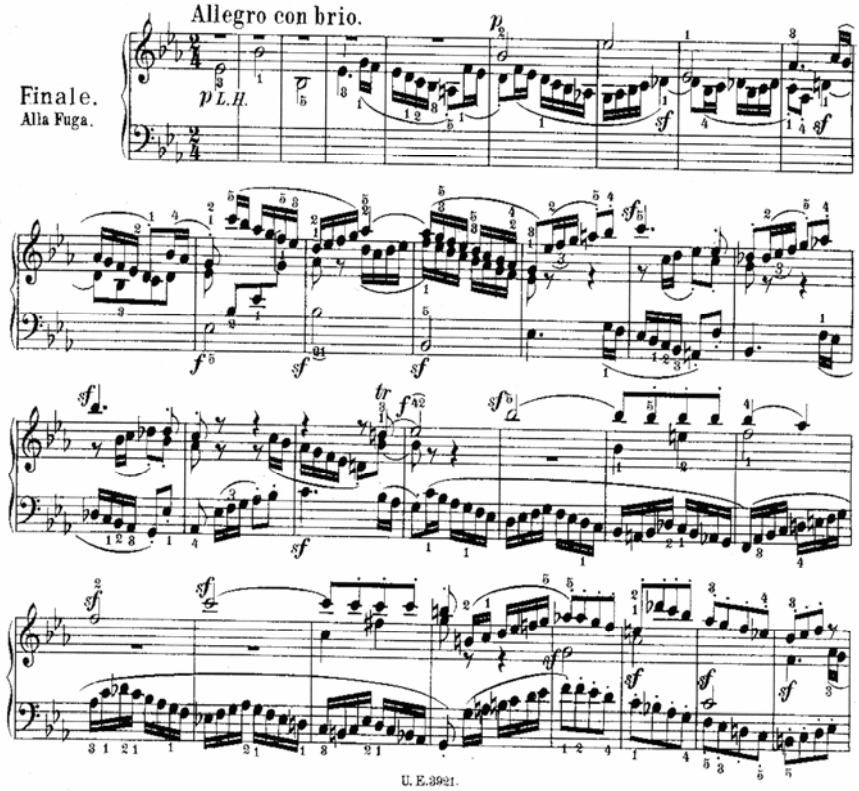
Si b major – La major – sol minor – fa minor – Mi b major – Re major – do minor

Prezența formei de fugă în alte genuri muzicale

Forma de fugă este prezentă în genul sonatei atât în clasicism cât şi în muzica modernă, de asemenea în muzica actuală. Astfel, Beethoven include forma de fugă în *Sonata op. 110*, iar Bela Bartok în celebra sa *Sonată pentru vioară solo*, unde partea a II-a este o fugă la trei voci.

Forma de fugă apare şi în alte genuri clasice: în cvartetul de coarde (Beethoven: *Cvartetul op. 133, Marea fugă, Hindemith: Cvartetul nr.4 op. 32*, conținând trei fugi libere, dintre care una dublă), tema cu variațiuni (Beethoven: *Cincisprezece variațiuni cu fugă op.35*) în simfonii sau chiar în opere.

Astfel, o secțiune a operei *Hamlet* de Pascal Bentoiu poartă titlul *Fuga* (pentru timpan, 5 grupe de percuție cu înălțime nedeterminată şi pian). Prima expunere a temei are toți parametrii subordonați principiului expunerii în forma de fugă, pentru ca în următoarele apariții ale temei ritmul să rămână principalul element. Tema are 6 măsuri organizate în 3 motive distincte în timp ce contrasubiectul include 5 motive.

Compozitorul aplică polifonia de nuanțe ca şi polifonia timbrală.

Ex. 59. L. van Beethoven: *15 variațiuni (cu fugă) op. 35 în Mib major*

II.3. **Evoluția formelor şi genurilor muzicale în muzica modernă**

Sec. XX-XXI aduc un alt „tempo” în derularea şi succesiunea diferitelor curente artistice, inclusiv a celor muzicale. Evoluția vieții artistice este marcată de o evidentă accelerație. Cele mai diverse orientări se succed într-o adevărată febră în care domină setea de noutate, originalitatea devenind un criteriu esențial al ierarhiei valorice. Dacă secolul XVIII înseamnă secolul clasicismului, secolul XIX – cel al romantismului, sec. XX-XXI sunt teatrul unor schimbări din ce în ce mai rapide ale curentelor estetice. Acestea se succed la intervale din ce în ce mai mici (15 – 20 de ani însemnând un maxim de durată). Există

compozitori a căror creație se circumscrie consecvent în perimetrul aceleiaşi estetici: este cazul unui Prokofiev, al unui Olivier Messiaen sau – la noi – a unui Octavian Nemescu. Mai frecventă este tipologia compozitorului care parcurge mai multe etape, schimbând – mai mult sau mai puțin radical optica estetică şi tehnicile de compoziție. Un exemplu tipic este cel al lui Igor Strawinski care a navigat de la „perioada rusă" la neoclasicism şi apoi la serialism. De asemenea, nu lipsesc creatorii interesați de o înnoire quasipermanentă a propriului limbaj, fiecare opus reprezentând o încercare de a-şi reinventa propriul univers sonor.

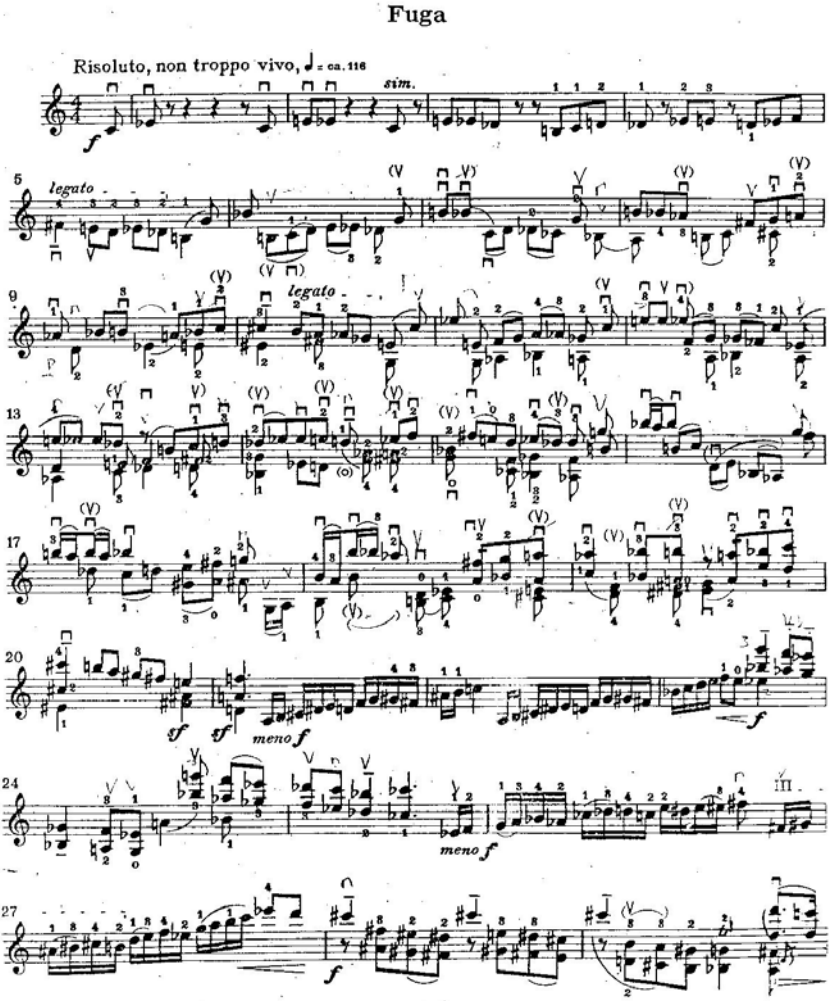
II.3.1. ***Formele clasice în neoclasicism***

Dacă sec. XX aduce în muzică, ca şi în celelalte arte, o adevărată „foame" a înnoirilor, nu este mai puțin adevărat că vechile forme şi genuri sonore nu încetează să-şi păstreze atracția, iar principiul tonal, ca şi cel modal, va continua – în ciuda profețiilor diferitelor curente de avangardă – să atragă numeroşi adepți.

Prokofiev, Ravel, Bartok, Strawinski, Reger, Hindemith sau Şostakovici sunt câțiva dintre compozitorii ataşați aşa numitului curent neoclasic – unii dintre ei, precum Prokofiev sau Şostakovici fiind o adevărată emblemă a curentului, alții (cazul lui Strawinski) adoptând această atitudine estetică într-o anumită perioadă a vieții) iar alții (de ex. Bartok sau Enescu) fiind marcați dintr-un anume punct de vedere de neoclasicism. Curentul neoclasic înseamnă în primul rând o repunere în drepturi a valorilor conceptuale academice. El focalizează atenția – la nivelul formelor muzicale – asupra formelor şi genurilor academice pe care le repune în drepturi cu ajutorul diverselor inovații de limbaj. Atât Prokofiev cât şi Bartok, de exemplu, vor apela constant la forma de sonată, la genurile simfonice şi camerale clasice sau baroce, dar vor introduce înlăuntrul lor noi concepte asupra ritmului, metrului, sistemului tonal şi modal, dinamicii, instrumentației şi orchestrației.

Putem vorbi de aceea de neoclasicism ca de un mijloc de reînnoire şi revitalizare a muzicii moderne. Un excelent exemplu este Bela Bartok, al cărui rol în înnoirea limbajului muzical şi al formei muzicale este exemplar. Bartok înlocuieşte conceptul major – minor cu propriul său sistem (celebrele axe bartokiene) şi utilizează consecvent şi creator formele academice. Fie că este vorba de forma de sonată sau de cea de fugă, de genul cvartetului de coarde, al simfoniei, cantatei sau concertului

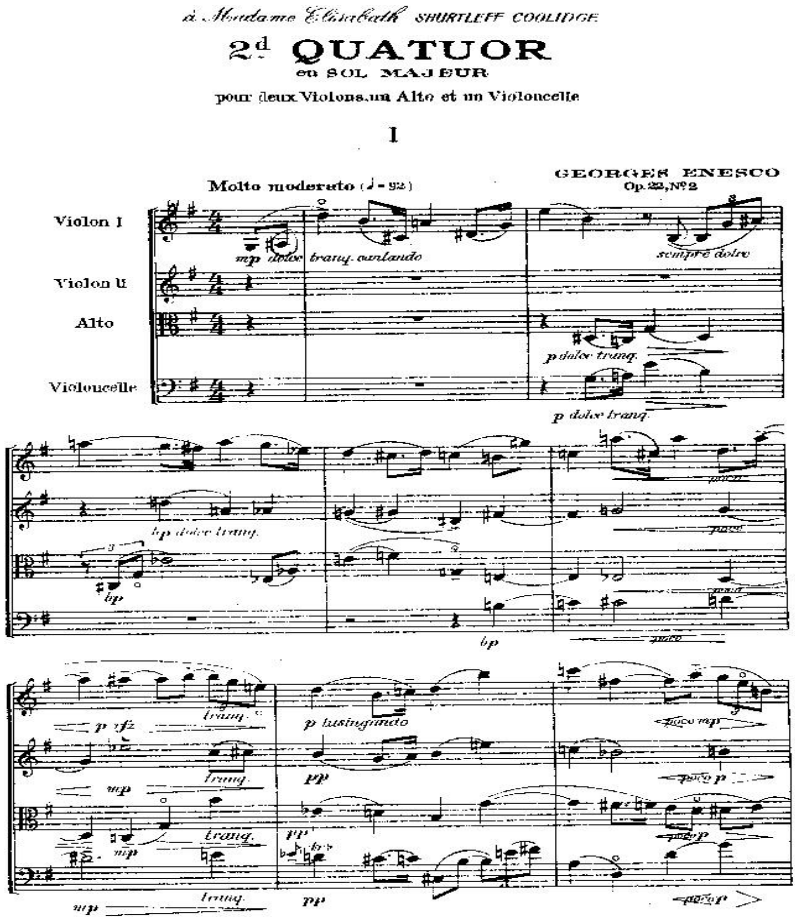
instrumental Bartok rămâne – înlăuntrul unui curent considerat „anti avangardă” un profund inovator al formei muzicale, al instrumentației şi orchestrației, al limbajului ritmic, al gândirii muzicale în genere.



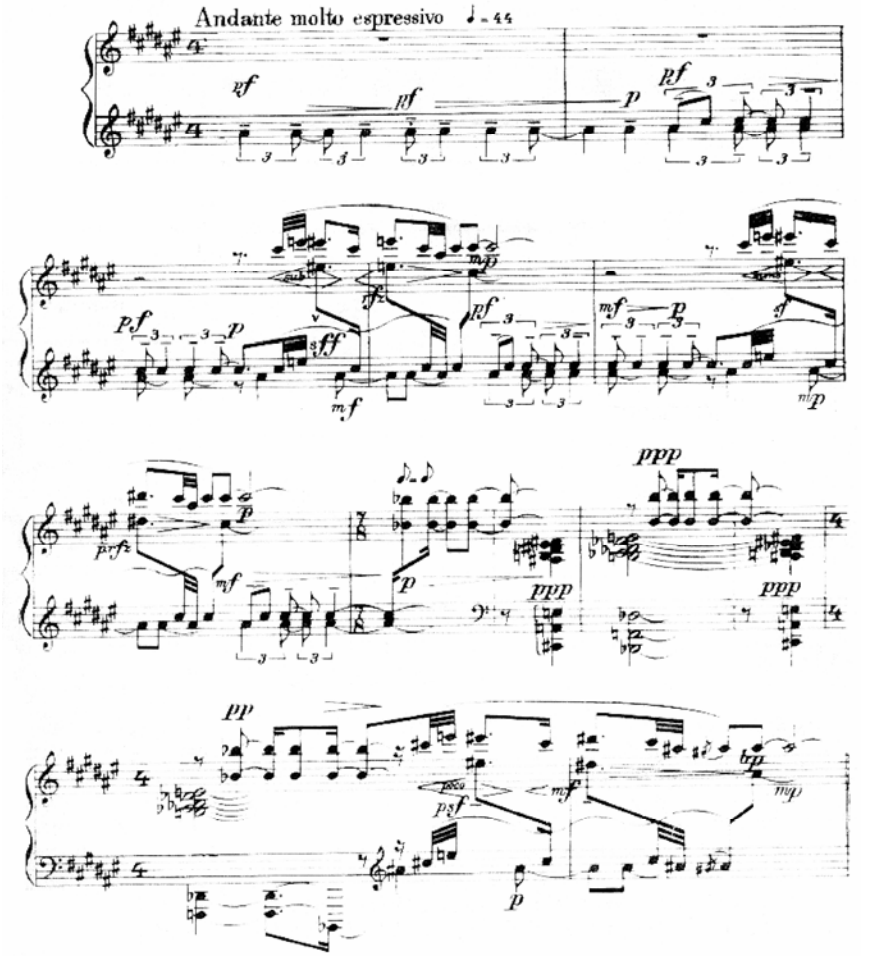
Ex: 60. B. Bartok: *Fuga (Partea a II-a din Sonata pentru vioară solo)*

În câteva cazuri G. Enescu aplică forma de sonată de-a lungul celor patru părți tradiționale ale ciclului genului de sonată. Astfel, în

Octetul de coarde, partea I cuprinde expoziția allegro-ului de sonată, partea a II-a conține o dezvoltare în formă de sonată a temelor principale, partea a III-a este o dezvoltare în formă liberă a temelor noi, iar ultima parte conține repriza tuturor temelor expuse.

Forma de sonată este dominantă în simfoniile, sonatele, cvartetele sale.

Ex. 61. George Enescu: *Cvartetul nr. 2 în Sol major*

Ultimul opus – *Simfonia de cameră* (1954) este revelator în a demonstra prezența formei de sonată dar şi a ciclului simfoniei clasice în cele mai semnificative lucrări ale sale.

În acelaşi timp, *Simfonia de cameră* rămâne un excelent exemplu al extraordinarei supleți cu care Enescu înțelege să integreze forma clasică a sonatei propriei sale gândiri. Pentru compozitor, melodia este esențială, iar Simfonia de cameră este o demonstrație a aplicării unei gândiri esențialmente melodice într-o formă tipic omofonă. Afirmația este valabilă şi pentru alte opusuri ale compozitorului, ca de exemplu pentru celebra *Sonată a III-a pentru vioară şi pian* sau *Sonata I în fa # major pentru pian.*

Ex. 62. George Enescu: *Sonata I în fa # major pentru pian*

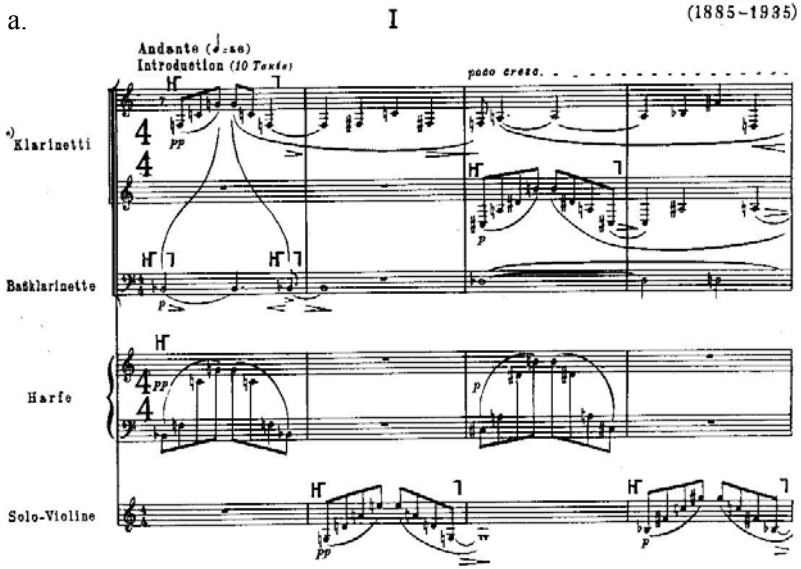
Simfonia de cameră este un bun exemplu al aplicării creative a formei de sonată, ca şi a prezenţei genurilor clasice în gândirea compozitorului. Ea este alcătuită din 3 părţi: prima în formă de sonată fără dezvoltare, a doua – o temă cu variaţiuni liberă, finalul – conţinând dezvoltarea omisă în prima parte, urmată de repriza temelor (unele suprapuse). S-a remarcat caracterul ciclic al construcţiei tematice (unii cercetători susţinând prezenţa unui preserialism datorat pricipiului ciclic dus la extrem), caracterul rubato al unei muzici notate în măsuri fixe, alternanţa diatonism – cromatism, tonalism – modalism, afişarea unui spirit clasic în formă, dublat de conţinutul romantic până la expresionism.

Nu putem omite din perimetrul neoclasic românesc numele lui George Stephănescu, Filip Lazăr, Dimitrie Cuclin, Mihail Andricu, Constantin Silvestri, Mihail Jora, Marcel Mihalovici, Paul Constantinescu, Sigismund Toduţă şi mulţi alţii.

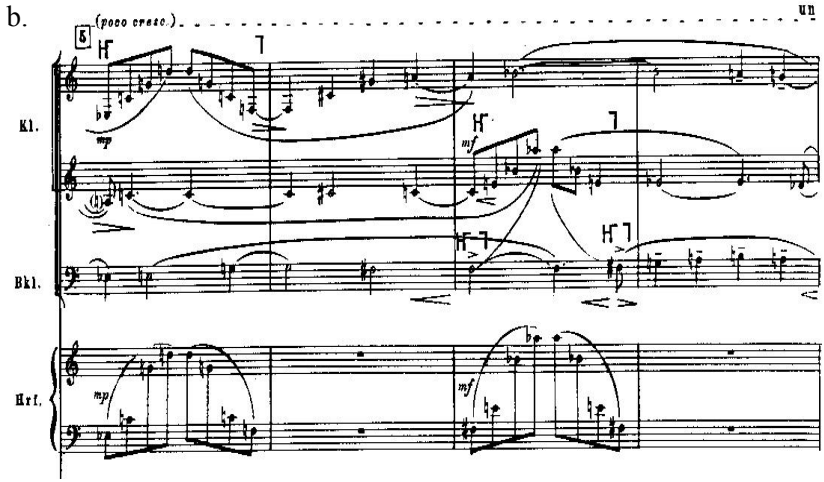
II.3.2. ***Formele şi genurile clasice în serialism. Conceptul serial. Variante ale serialismului***

„Noua şcoală vieneză" nu a ezitat să folosească la rândul său formele şi genurile clasice.

a.



Ex. 63. a. Alban Berg: *Concertul pentru vioară şi orchestră*



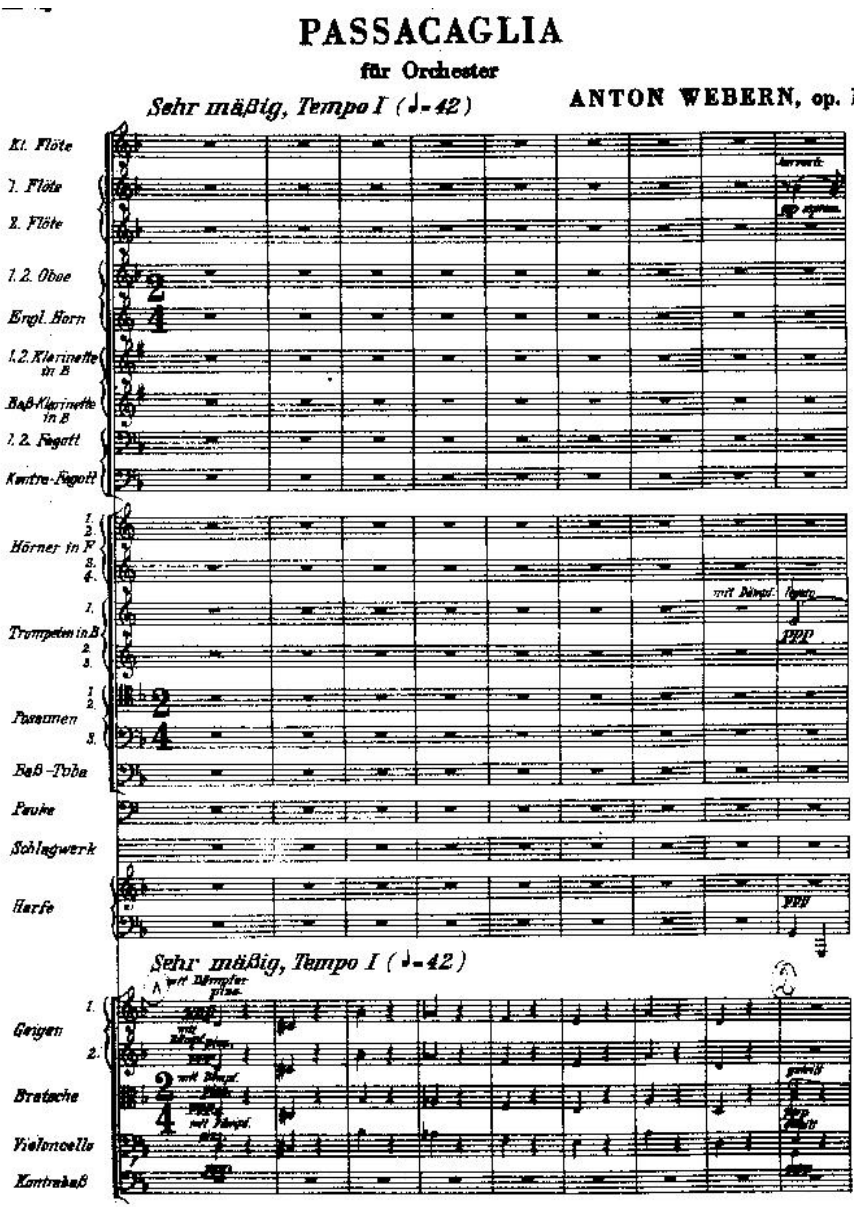
Ex. 63. b. Alban Berg: *Concertul pentru vioară şi orchestră*

Se pot cita *Concertul pentru vioară şi Concertul de cameră* de Alban Berg, *Sonata sa pentru pian*, cele *4 cvartete* de Arnold Schoenberg, *Passacaglia* de A. Webern, cvartetele sale de coarde, de asemenea – în perimetrul neoserialismului – *Sonatele* lui Boulez, etc.

Dat fiind că baza sa tehnică s-a construit grație principiilor variaționale, serialismul dodecafonic include forma şi genul temei cu variațiuni în sfera sa de interes. Deloc întâmplător, două dintre cele mai interesante opusuri ale lui Anton Webern aparţin genului variațional: *Passacaglia pentru orchestră* şi *Tema cu variațiuni pentru pian*.

Opera intră de asemenea în sfera de interes a noii şcoli vieneze (operele *Wozzeck şi Lulu* de A. Berg, *Moise şi Aaron* de A. Schoenberg).

Serialismul a influențat şi şcoala românească de compoziție. Dan Constantinescu apelează la tehnica serială în *Sonata pentru pian* (2 părți), de asemenea în *Sonatele pentru vioară şi pian, flaut şi pian, clarinet şi pian*, în *Concertul pentru pian şi orchestră de coarde*, pentru ca, începând cu 1964, să creeze o sinteză între principiile aleatoare şi serialism. Cornel Țăranu face parte de asemenea dintre compozitorii care au apelat în repetate rânduri la procedeele şi tehnicile seriale. Astfel, în *Sonata pentru pian ostinato* (1961) forma se bazează pe o temă-serie care se divide în trei tronsoane cu caracter webernian amalgamat cu folclor.



Ex. 64. Anton Webern: *Pasacaglia pentru orchestră op.1*

Amintim tot aici de numele lui Doru Popovici care a folosit serialismul într-o primă perioadă a creației sale, ca şi de o reprezentantă a mai tinerei generații – Carmen Maria Cârneci, aplicând consecvent principiile dodecafonice în lucrările sale de cameră sau de operă.

II.3.3. ***Forme şi genuri clasice în muzica românească de după al doilea război mondial***

Muzica românească a adus şi după Enescu un aport consistent curentului neoclasic. Astfel, un compozitor ca W. G. Berger este autorul unui impresionant număr de opusuri circumscrise esteticii neoclasice (24 simfonii, 20 cvartete de coarde, concerte instrumentale, sonate, etc.). Citǎm mai jos *Fantasia con ricercari* pentru orgă (instrument preferat al compozitorului) ataşată arhitecturilor barocului muzical (ex. 65).

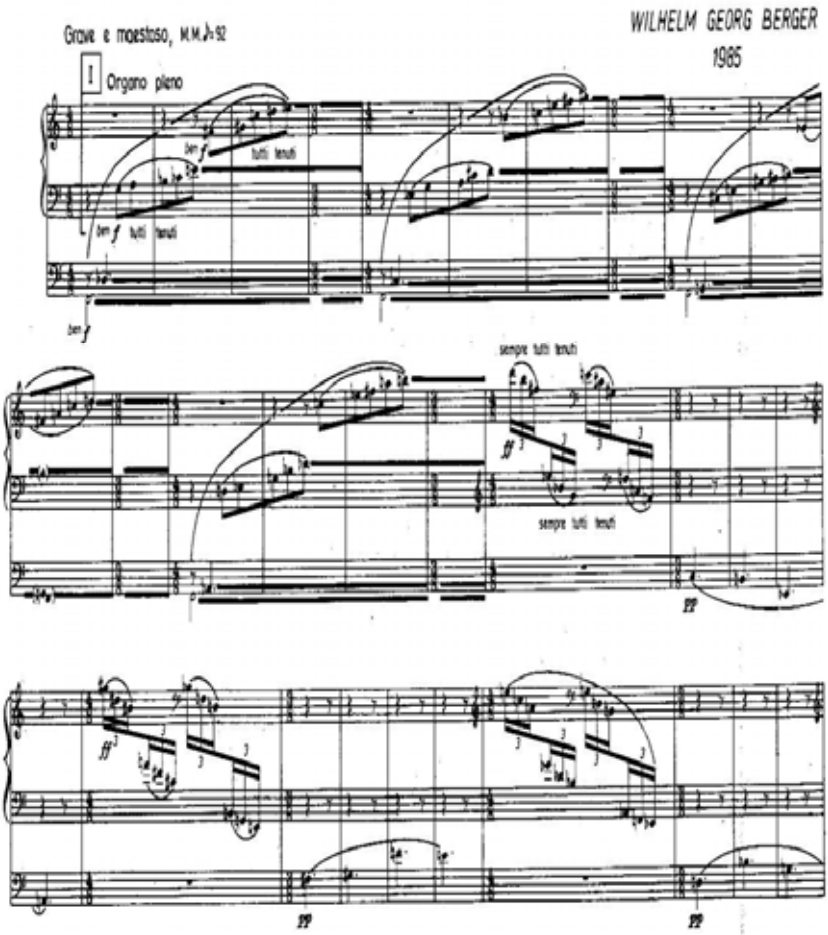
În acelaşi perimetru întâlnim numele lui Adrian Rațiu (sonate, cvartete, Concertul pentru pian şi orchestră), al lui Pascal Bentoiu (Simfonii, Sonate, cvartete) Nicolae Beloiu, Cornel Țăranu, Sigismund Toduță şi mulți alții.

Curentul neomodal a avut şi are numeroşi adepți. Compozitori precum Anatol Vieru, Myriam Marbe, Tiberiu Olah, Cornel Țăranu au fost preocupați de crearea unei lumi modale proprii. Iată, de exemplu, modurile pe care Myriam Marbe le foloseşte în Cvartetul de coarde nr.1 (ex. 66).

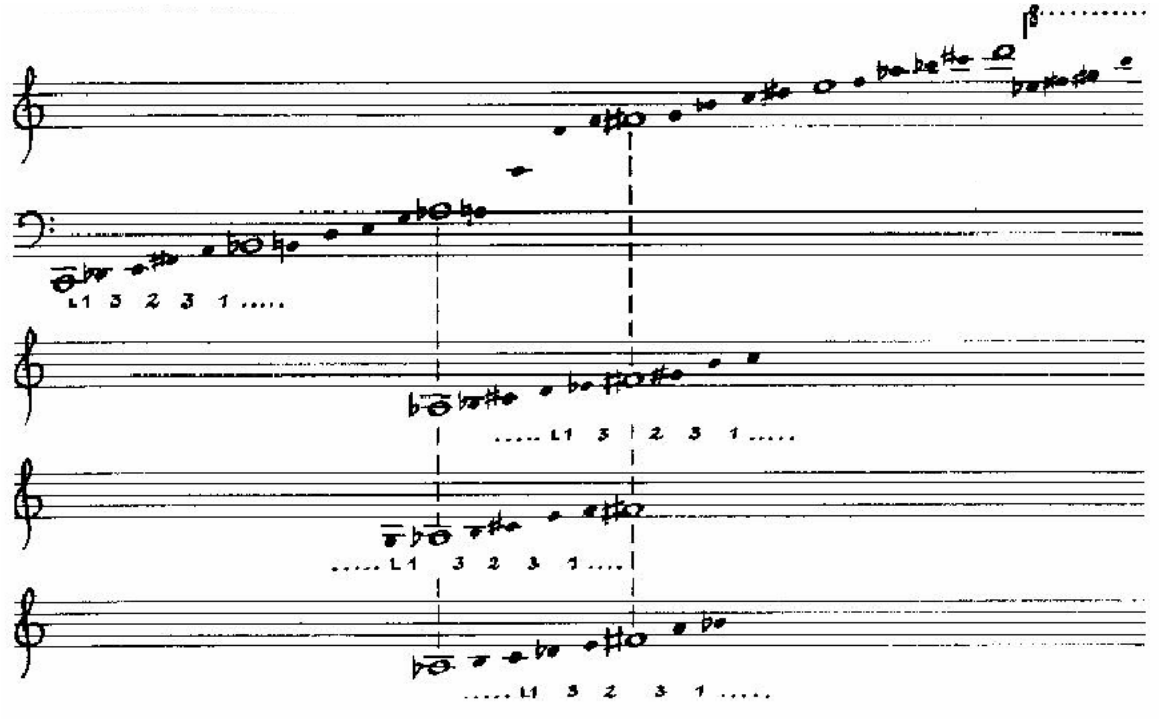
FANTASIA CON RICERCARI

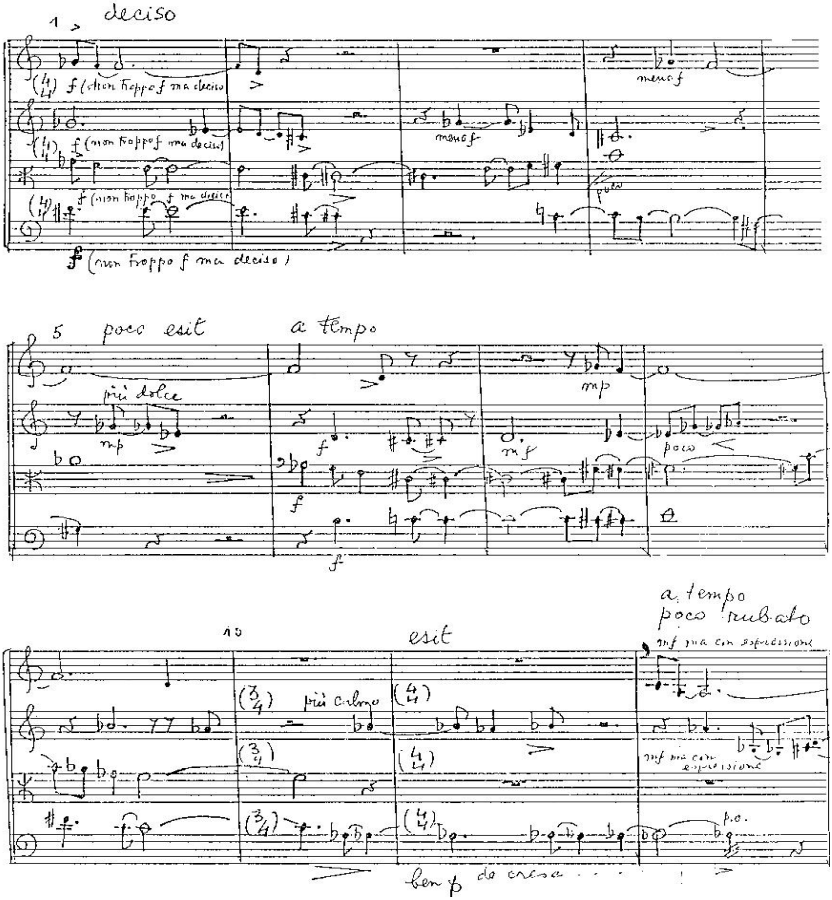
op. 71

FANTASIA

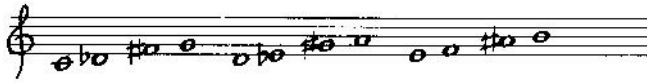


Ex. 65. W. G. Berger: *Fantasia con ricercari*

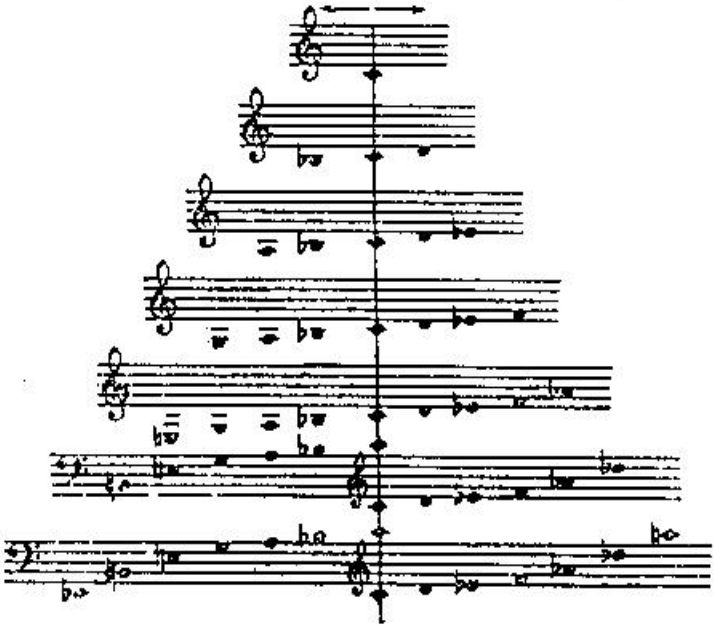


Ex. 66. M. Marbe

Ex. 67. Myriam Marbe: *Cvartetul de coarde nr. 1*

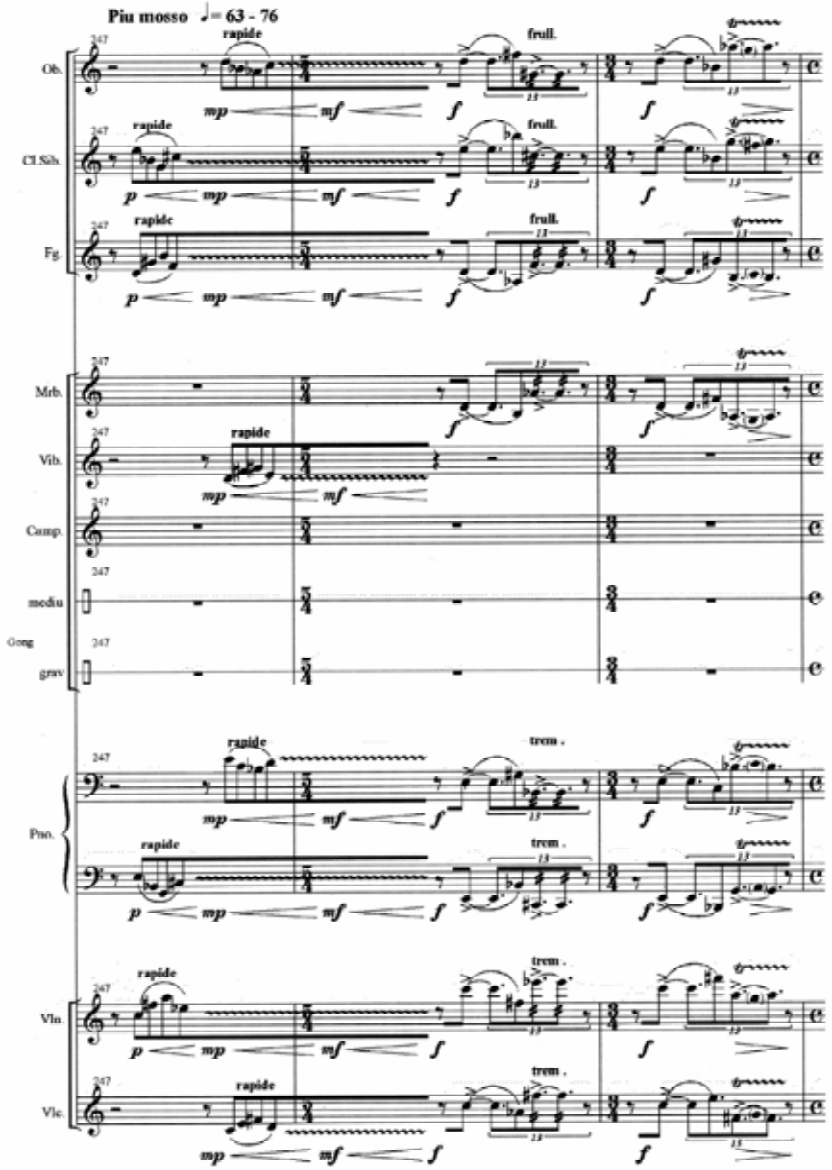
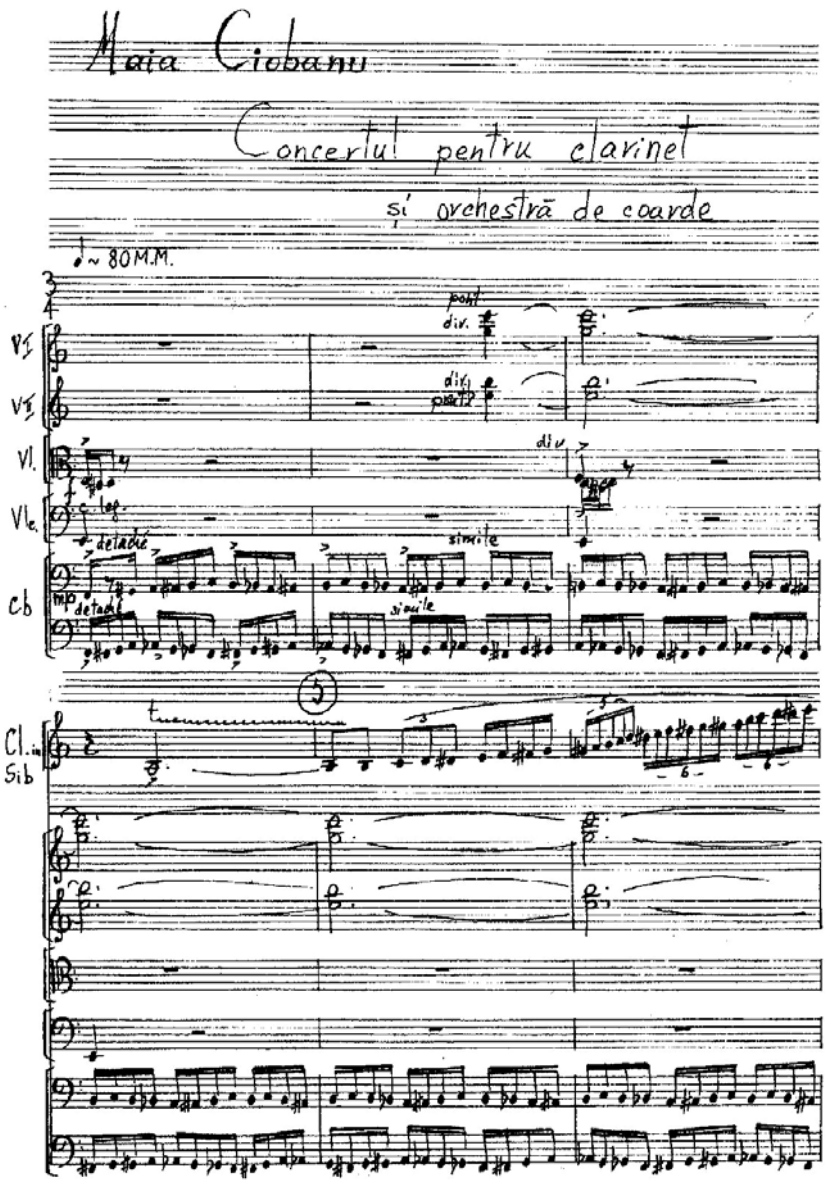
sau unele moduri pe care Tiberiu Olah le foloseşte în *Columna infinită*



Ex. 68.

W. G. Berger îşi construieşte un sistem modal interesant şi complex.

Ex. 69. W. G. Berger: *Moduri simetrice*

Pornind de la bazele sistemului modal propus de W.G.Berger, de asemenea de la aplicarea principiului secțiunii de aur, Petru Stoianov creează un concept modal personal pe care-l aplică consecvent în creațiile sale: (ex. 70).

Generațiile anilor ’80 – ‘90 din muzica românească continuă să-şi arate interesul pentru formele şi genurile clasice. Menționăm numele lui Liviu Dănceanu (*Quasi fuga pentru chitară, Quasi concerto pentru clarinet şi ansamblu cameral, Quasi simfonia, Quasi opera*, etc.), al lui Călin Ioachimescu (*Concertul pentru saxofon, Concertul pentru violoncel*) Maia Ciobanu (*Concertul pentru vioară şi orchestră, Concertul pentru pian şi bandă, Simfonia I Jurnal’88*, *Concertul pentru clarinet şi orchestră de coarde* – ex. 71), Doina Rotaru (*Concertele pentru flaut şi orchestră*), ca şi Dan Dediu (*Simfonii, concerte,* etc.) sau Livia Teodorescu – Ciocânea (*Sonate instrumentale, balete*).

Ex. 70. Petru Stoianov: *Noduri şi semne.* Muzica de concert pentru ansamblu instrumental

Ex. 71. Maia Ciobanu: *Concertul pentru clarinet şi orchestră de coarde*

II.4. **Forme noi ale muzicii moderne**

În mod firesc, noile concepte apărute în muzica modernă introduc tehnici de compoziție inovatoare, noi forme şi noi genuri în lumea din ce în ce mai variată şi mai heteroclită a muzicii contemporane. Însăşi aplicarea formelor academice în contextul unor alte sisteme ritmico-melodice, al unei alte gândiri asupra relaționării cu interpretul, cu publicul, al unui alt mod de înțelegere al muzicii în sine şi al funcției sale socio-culturale, înseamnă de fapt apariția unor alte modele arhitectonice, în ciuda vechilor şi binecunoscuților termeni de „sonată", „fugă", „temă cu variațiuni", etc.

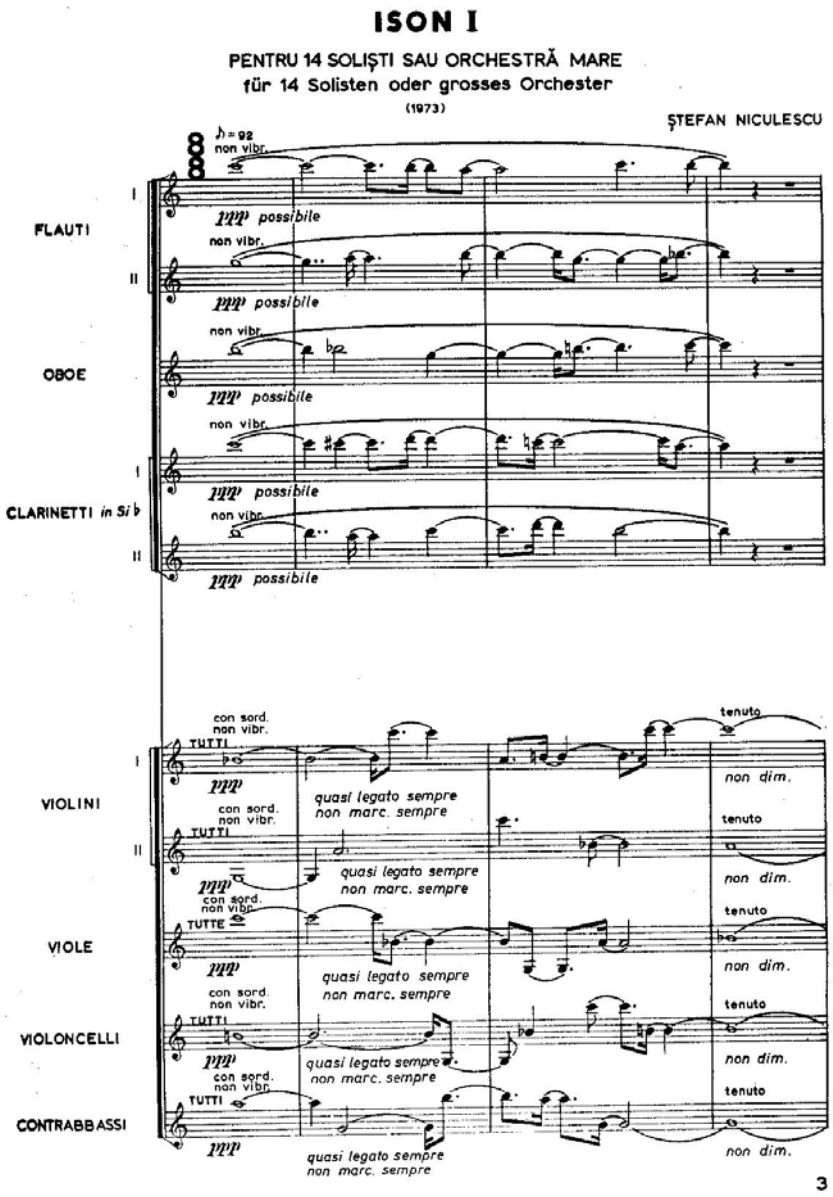
Muzica românească are meritul de a fi propus concepte inedite, unele dintre ele – cum ar fi spectralismul – fiind impus la nivel mondial, altele configurând o atitudine aparte, profund originală a şcolii româneşti de compoziție.

Astfel, Ştefan Niculescu propune **sincronia** – o structură care decurge din heterofonie. Compozitorul aplică noua formă în *Sincronie I şi II*, în *Eteromorfie* (pentru orchestră mare – 1967), *Formanți* (pentru o formație minimală de 17 coarde soliste – 1965). *Aforisme după Heraclit* (20 voci soliste 1960) se bazează pe alternanța sincronie – asincronie a vocilor, respectiv pe alternarea unisonului cu omofonii, polifonii sau heterofonii. Urmând unul dintre pattern-urile muzicii româneşti – obsesia de a realiza sinteza național/universal, Ştefan Niculescu are ambiția de a introduce un mod de gândire profund românesc – heterofonia – în circuitul european şi universal.

Dincolo de creațiile sale circumscrise neoclasicismului, Anatol Vieru – compozitor care scapă unei categorisiri definitive, se înscrie printre inovatorii formelor prin propunerea unor noi concepte: forma de **sită** şi cea de **clepsidră** pe care le concretizează în lucrări precum *Sita lui Eratostene* sau *Clepsidră I* şi *Clepsidră II*.

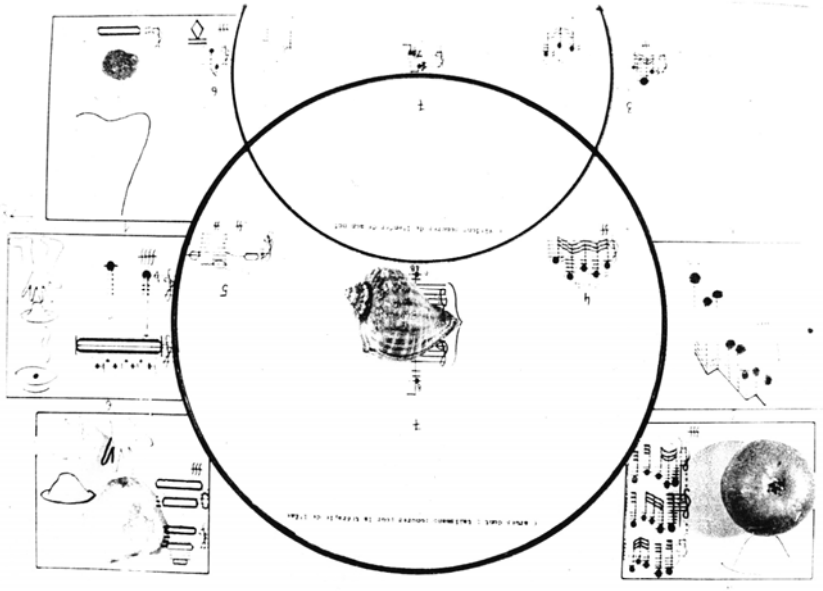
Lui Aurel Stroe i se datorează „muzica morfogentică" şi „compoziția cu mai multe sisteme de acordaj ca paradigme culturale" pe care a aplicat-o în trilogia *Orestia* dar şi în alte lucrări simfonice concertante sau camerale.

Unul dintre cel mai originali compozitori români – Octavian Nemescu – este autorul unui nou gen muzical: **muzica imaginară**. În *Cromosom*, apoi în *Putea-vei singur?* compozitorul propune ascultătorului o muzică pe care acesta o poate descoperi făcând efortul de a-şi sonda propriul eu.



Ex.72. Ştefan Niculescu: *Ison I*

Secțiuni de muzică imaginară apar şi în alte opusuri ale lui Octavian Nemescu. Citǎm în acest sens *Non-Simfonia* sau *Metabizantinirikon*.



Ex. 73. Octavian Nemescu: *Metabizantinirikon*

II.4.1. ***Forma deschisă, minimalismul, conceptul arhetipal***

Muzica minimală (repetitivă) apare în S.U.A în a 2-a jumătate a sec.XX. Minimalismul tinde spre folosirea pragului minim al informației. Altfel spus, parametrii muzicali (înălțimea, durata, intensitatea, timbrul) dar şi anumite structuri tipice (armonia, structurile ritmice, frazarea) se schimbă extrem de rar şi extrem de puțin. Minimalismul vizează astfel, atât cantitatea, cât şi calitatea informației. Rezultatul este o muzică în care dimensiunea temporală devine aproape insesizabilă; senzația este de „ieşire din timp". De obicei, structurile ritmico-melodice sunt extrem de simple şi de clare, tocmai pentru ca sesizarea celei mai mici schimbări să fie cât mai evidentă. Termenul de „muzică repetitivă" identifică minimalismul unor compozitori precum Steve Reich, Ph. Glass, Terry Riley, etc.

Pe de altă parte, caracterul nonevolutiv al acestui tip de muzică a determinat interesul şi implicarea unor compozitori de o mare profunzime şi originalitate: La Monte Young (S.U.A.), Giacinto Scelsi (Italia), Aurel Stroe, Corneliu Dan Georgescu, Horaţiu Rădulescu (România). Fiecare dintre aceştia a abordat o altă atitudine implicând o estetică proprie. La curentul minimal au aderat şi compozitori aparţinând iniţial altor estetici: neoromantism şi/sau neotonalism (Şerban Nichifor, Liana Alexandra, Mihnea Brumaru).

În acest moment există puţini compozitori care pot fi catalogaţi ca strict „minimalişti", în schimb foarte mulţi creatori moderni au folosit şi folosesc în continuare, atunci când consideră necesar, tehnici de tip repetitiv.

În muzica românească contemporană tehnica şi principiile minimaliste sunt interpretate în **conceptul arhetipal** în sensul utilizării unui model simplu, esenţial, de ex. acordul major, armonicele naturale, etc. În această înfăţişare, minimalismul este prezent în creaţia lui C. D. Georgescu, Octavian Nemescu, Cornel Cezar.

Astfel, propunerea lui Corneliu Dan Georgescu, compozitor român stabilit din 1987 în Germania se bazează pe ideea forţei obiective a unor structuri arhetipale ca purtătoare ale subconştientului colectiv – idee derivată din psihologia lui C. G. Jung. Muzica sa se bazează riguros pe simetrii de geometrie şi pe principii de proporţie. Citäm, în acest sens, ciclurile sale: *Modele* – muzică simfonică şi de operă, *Omagiu lui Ţuculescu* – 3 simfonii, *Omagiu lui Mondrian* – 8 cvartete cu bandă de magnetofon, *Studii atemporale* – muzică electronică ambientală.

Reprezentant de seamă al noii avangărzi româneşti care avea ca ţintă recuperarea originilor existente la baza tuturor tradiţiilor muzicale în scopul descoperirii şi afirmării unei noi universalităţi, Octavian Nemescu aplică **spectralismul** (*Iluminaţii* pentru orchestră) – ca o altă variantă a principiului minimalist.

El este, alături de Corneliu Dan Georgescu, unul dintre principalii reprezentanţi ai **curentului arhetipal** pe care-l exemplifică în lucrări precum *Concentric* sau în diferite piese camerale.

Forma mozaic

Una dintre inovaţiile secolului XX în domeniul formelor muzicale i se datorează lui Igor Strawinski şi a fost concretizată în perioada celebrelor „stagiuni ruse" de la Paris, mai exact în 1913. *Sâcre de*

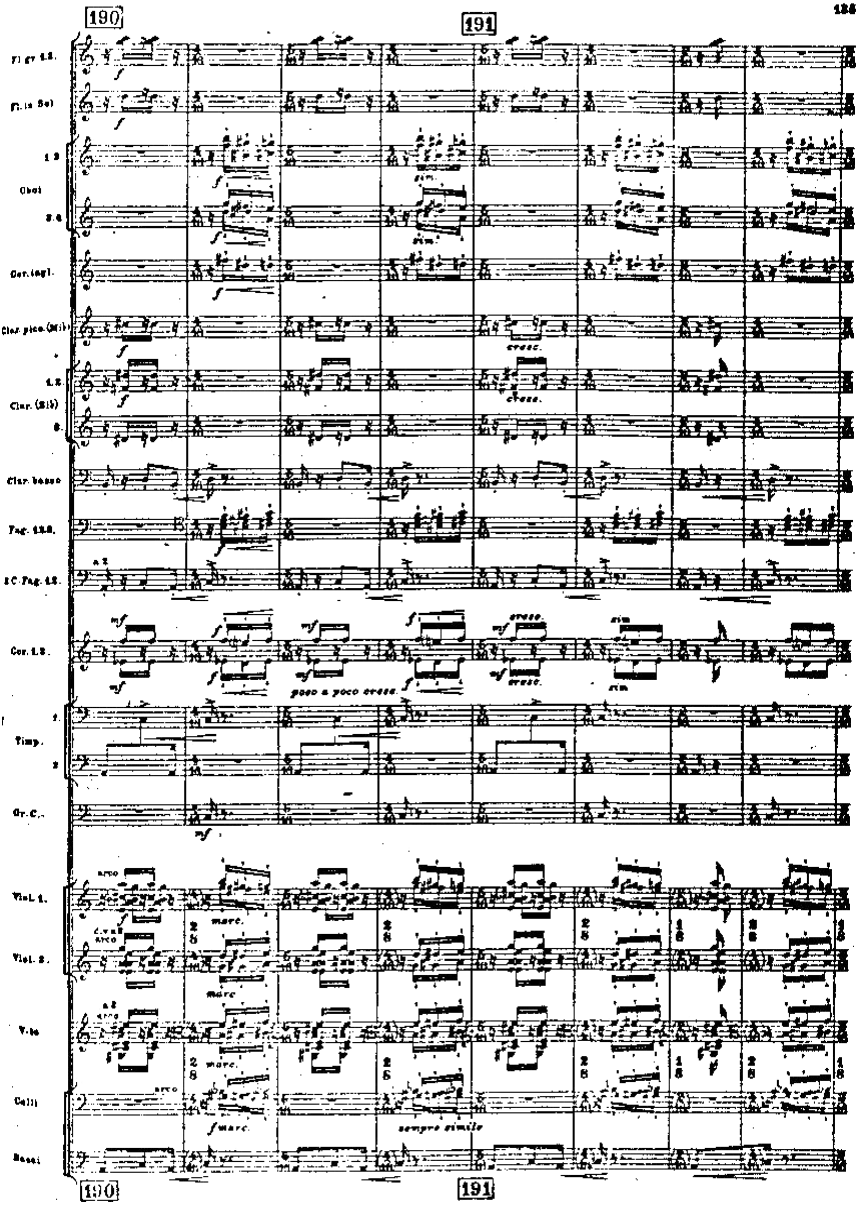
printemps este un moment de cotitură pentru istoria muzicii europene şi universale, cumulând o impresionantă cantitate de noutăţi şocante la nivelul instrumentaţiei şi orchestraţiei, al metricii, ritmului şi al arhitecturii sonore. Strawinski propune forma de mozaic – o arhitectură în care diferitele secţiuni se succed după un posibil model de tip ABCADBEFCACB….

Fiecare secţiune este puternic contrastantă faţă de celelalte la nivel ritmico-melodic, al organizării metrice, al caracterului sintactic şi are de obicei un caracter nonevolutiv. Compozitorul practică poliritmia şi polimetria, polifonia exersată la nivelul morfologic dar şi sintactic, rezultând una dintre cele mai complexe partituri ale muzicii moderne.

Forma de arc

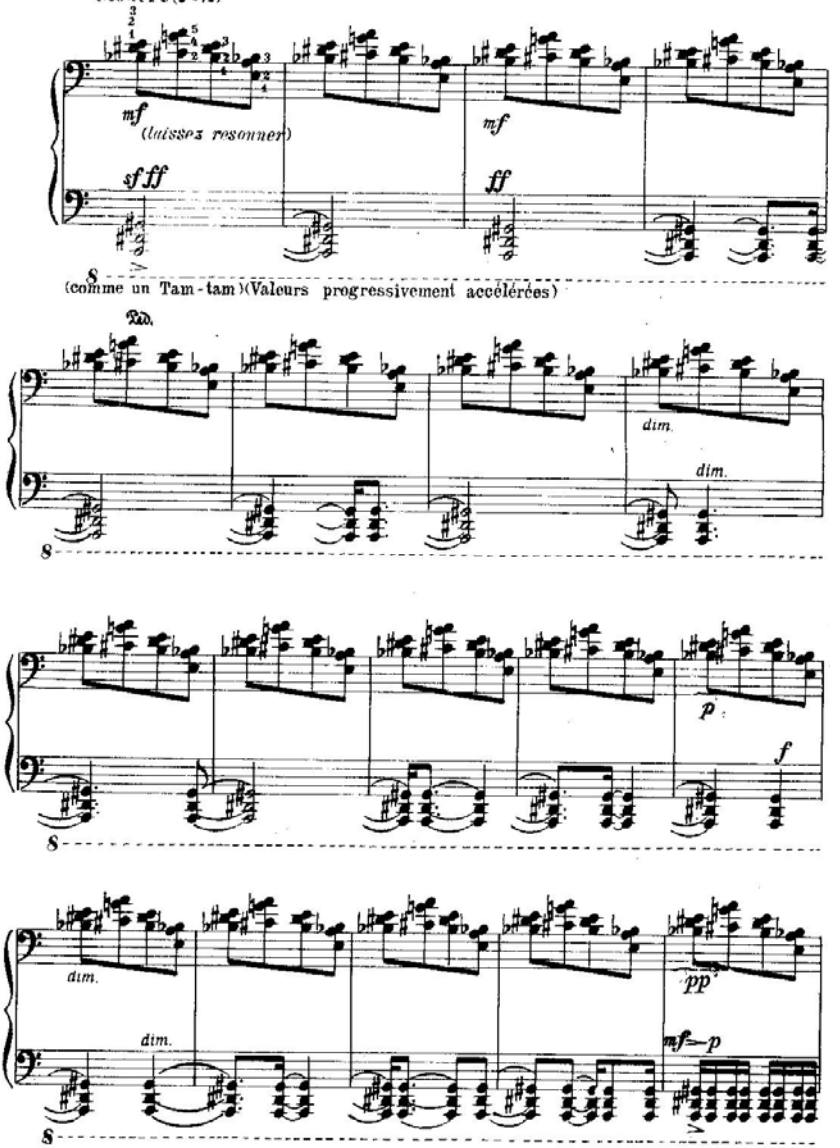
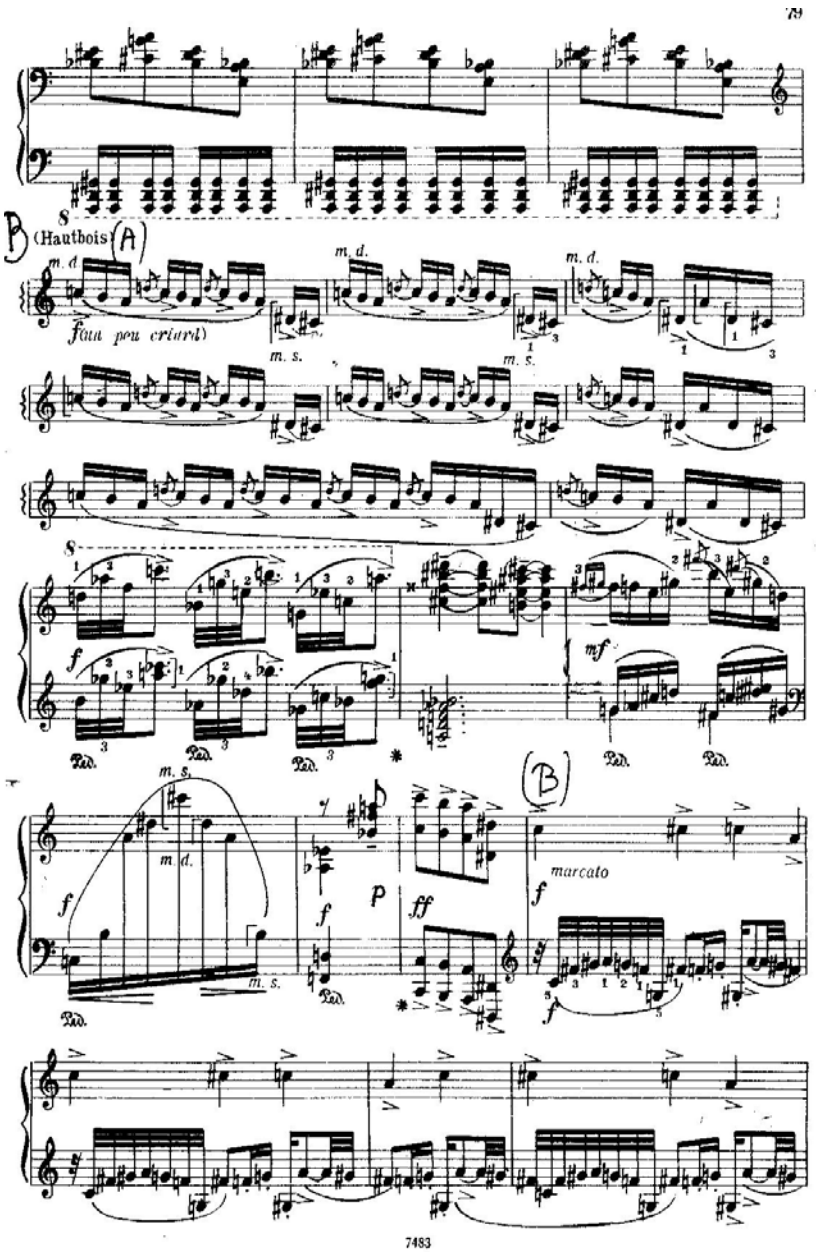
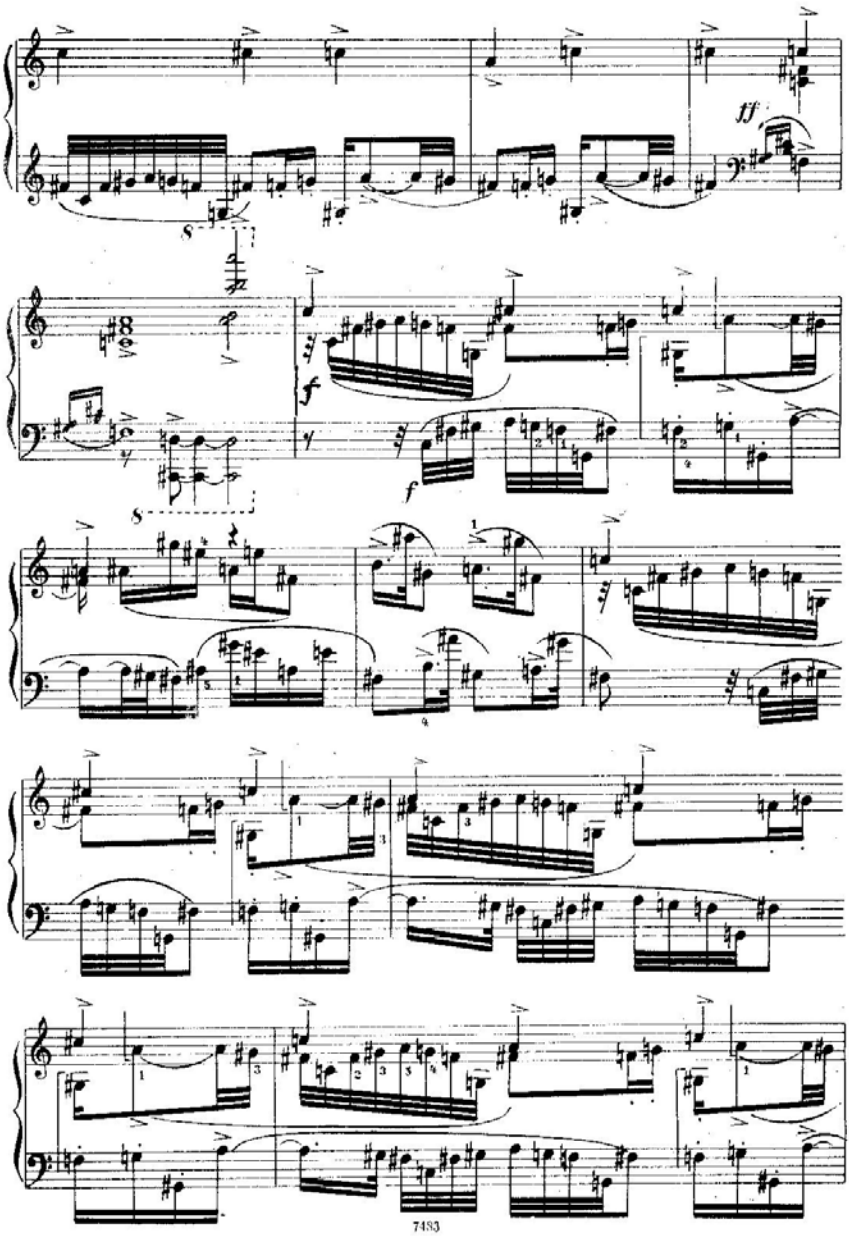
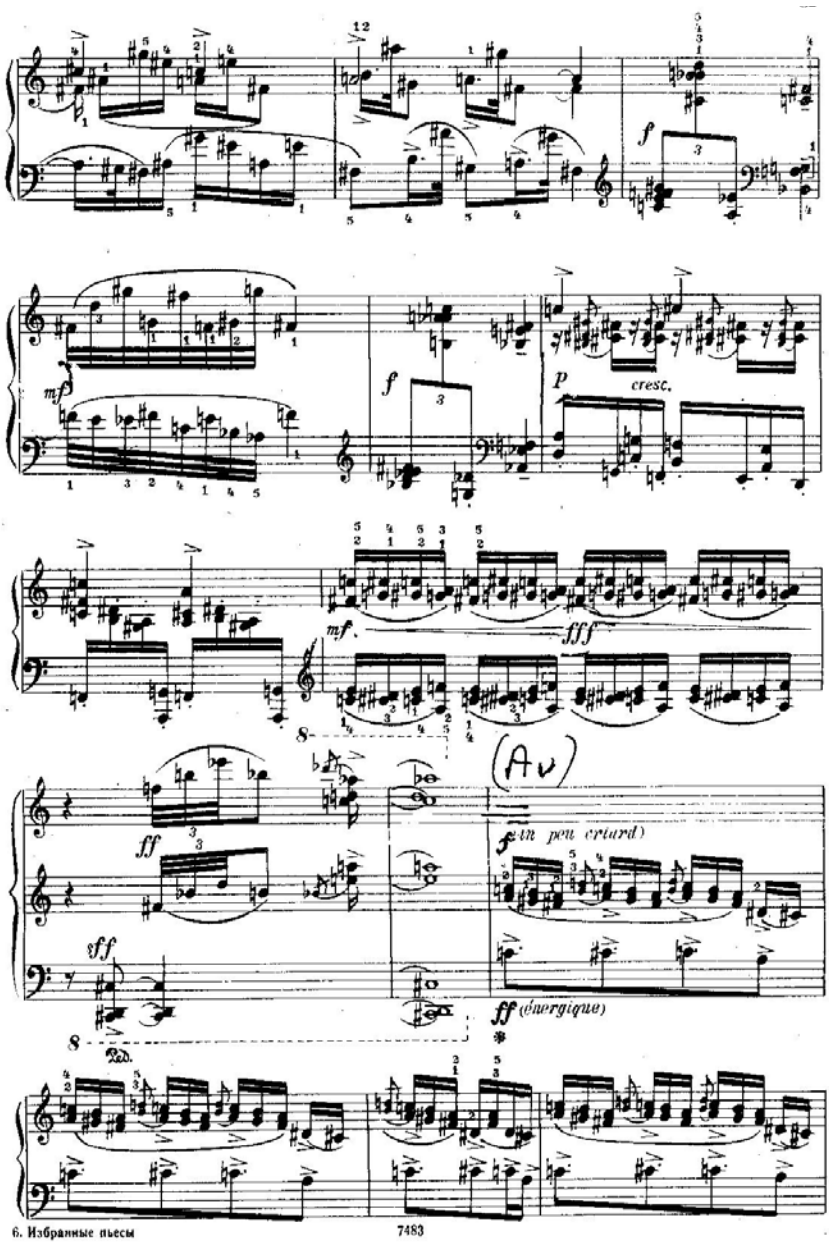
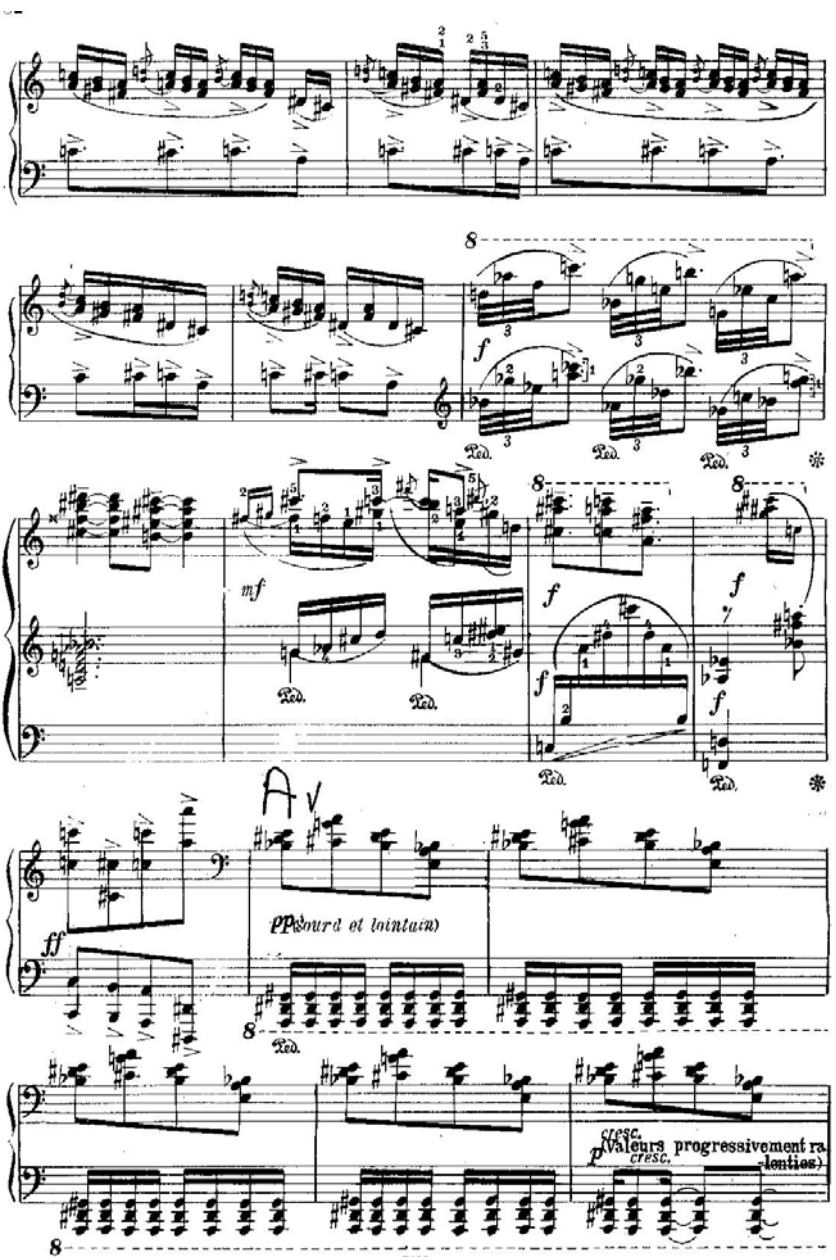
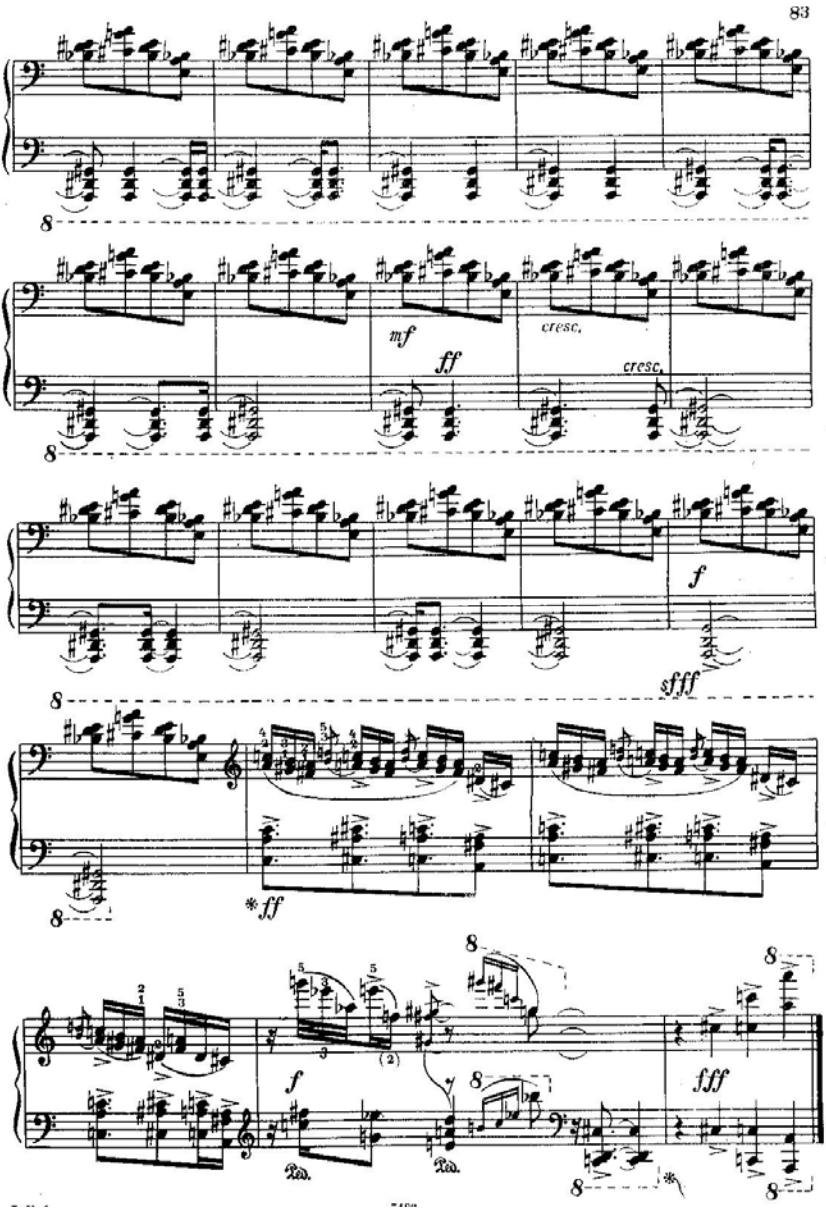
Forma de arc are o structură nonretrogradabilă de tip ABCBA. Ea poate avea diferite variante: ABCDCBA de exemplu, cu singura condiţie ca succesiunea lor să fie în oglindă.

Preocupările lui Olivier Messiaen în direcţia organizării unui sistem sonor propriu, preocupări care l-au dus la realizarea sistemului modal care-i poartă numele, l-au direcţionat înspre aplicarea principiului nonretrogradabil la nivelul formei muzicale, rezultatul fiind forma de arc.

Lucrarea lui Olivier Messiaen: *Regard de prophets, de bergers et de mages* din ciclul *Vingt regards sur l'enfant Jesus* pentru pian este un bun exemplu al acestui tip arhitectonic, fiind organizată ca o formă tripartit compusă: **A B Av** în care **A** este monopartit, iar secţiunea centrală **B** este construită la rândul său ca un **A B Av** (ex. 75).

Ex. 74. Igor Strawinski: *Sâcre de printemps*

78

A

Modéré (♩ = 72)

(Hautbois)
(A)
m. d.
m. s.
sans peu crier)
(B)
marcato
7483

ff
f
f
8
8
7483

f
mf
f
p
cresc.
mf
fff
(Av)
ff
un peu cruard)
fff
ff (énergique)
8
Ped.

8
f
Ped.
mf
Ped.
f
Ped.
f
Ped.
f
Ped.
AV
ff
pp (sourd et lointain)
8
Ped.
cresc.
p (valeurs progressivement ra-
cresc.
lenties)
8

Ex. 75. Olivier Messiaen: *Regard de prophets, de bergers et de mages*

Prima secțiune **A** este o suprapunere a două planuri în derulare de tip ostinato; vocea superioară se bazează pe repetarea unei celule de 4 acorduri cu durate identice, în timp ce ostinato-ul planului inferior conține un singur acord care parcurge o accelerare perfect ordonată (duratele se micşorează progresiv cu câte o şaisprezecime). Accelerarea are loc de-a lungul unui mare diminuendo.

Reluarea variată a acestei secțiuni este o repriză inversată: vocea inferioară derulează procesul invers, de rarefiere treptată, iar dinamica este un crescendo urmat de o concluzie care va recapitula elementele principale ale secțiunii B.

Secțiunea **B** este – aşa cum am mai arătat – o formă tripartită. Ea conține o primă structură (A) împărțită în două subsecțiuni: prima – o monodie, a doua – o omofonie, cu excepția unei singure măsuri cu caracter polifonic. Secțiunea centrală a (B) – ului are un caracter polifonic: mai întâi la două voci (ostinato-ul vocii superioare se suprapune unei structuri în care Messiaen aplică tehnica unor „celule adăugate", ceea ce produce o decalare şi o asimetrizare treptată a vocilor), apoi la trei voci într-un fugato acompaniat de acelaşi ostinato. Urmează o subsecțiune cu caracter concluziv în care celula ostinato-ului este dinamizată.

Revenirea A este o repriză în care elementele A se suprapun cu cele ale B –ului. Acelaşi fenomen – de suprapunere cu caracter recapitulativ – este conținut şi de Coda piesei care conține elementele principale ale secțiunilor A şi B pentru a încheia triumfal cu celula generatoare a întregii lucrări: do #, do becar, la.

Piesa este remarcabilă prin justețea proporțiilor, prin economia de mijloace şi spiritul cartezian organizator.

Este evident caracterul premeditat, controlul total asupra elementelor sonore, justețea unei bune strategii sonore.

Din acest punct de vedere francezul Olivier Messiaen se întâlneşte paradoxal cu spiritul noii şcoli vieneze în cultivarea aceleiaşi ierarhii în vârful căreia se află logica şi luciditatea.

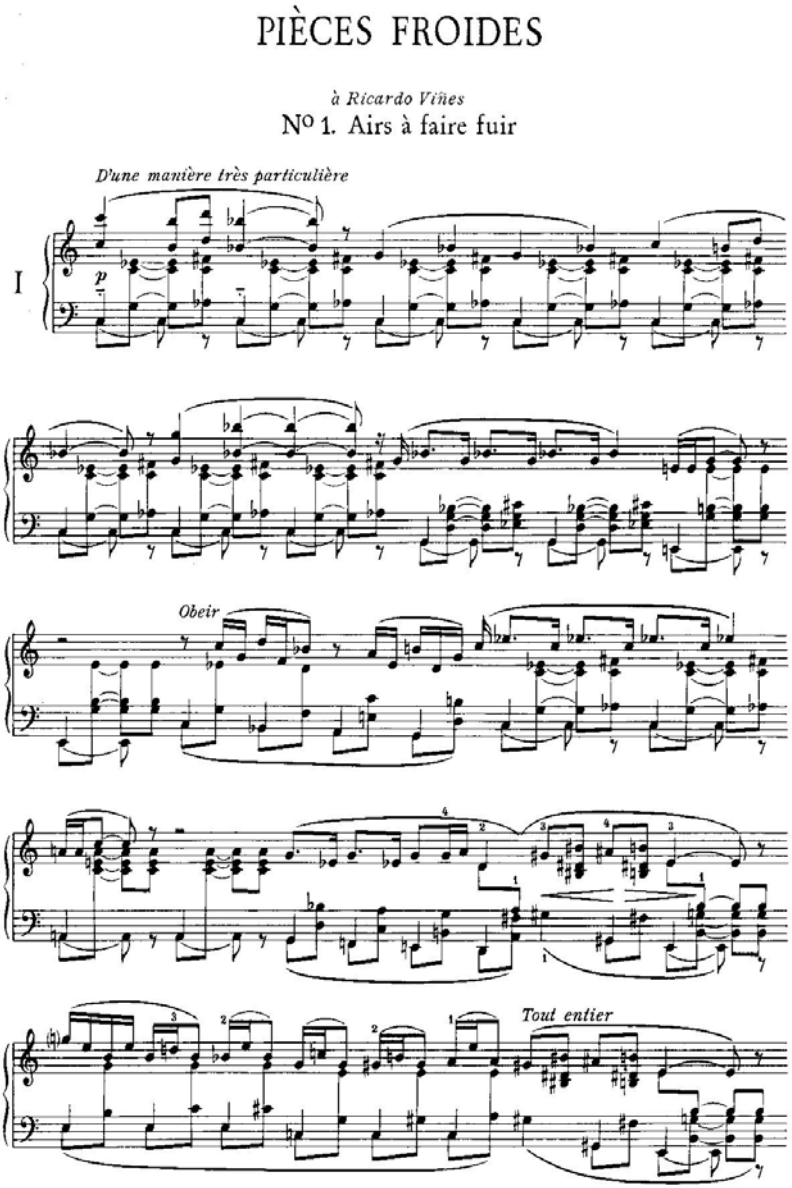
II.4.2. ***Hazard şi determinare în arhitectura muzicală. Tehnici aleatoare***

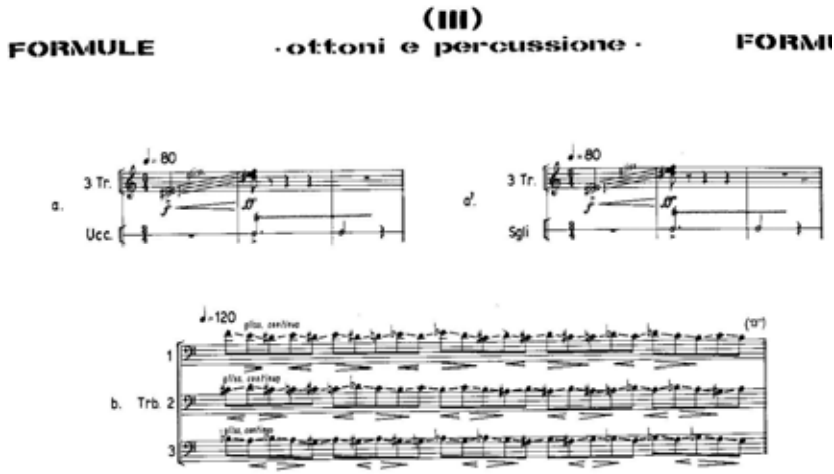
Compozitorul care a acordat hazardului o atenție cu totul specială este americanul John Cage – nume de referință pentru muzica modernă. John Cage este cel care propune noi moduri de abordare a fenomenului sonor atât la nivelul tehnicilor de compoziție (introduce

de exemplu aleatorismul), al surselor sonore (pianul preparat), dar şi al relaţiei compozitor – interpret şi mai cu seamă compozitor – public. Muzica – pare a spune artistul – nu înseamnă numai o partitură bine executată şi ascultată în fotoliul sălii de concert. Muzica este de fapt capacitatea noastră de a organiza ceea ce auzim, de a conferi un sens „întâmplărilor" pe care auzul nostru le receptează. În acest fel, suprapunerea celor 24 de radio-uri care emit pe diverse posturi diverse muzici, informaţii, dialoguri, zgomote devine un alt fel de „muzică". J. Cage opune hazardul determinării cu o luciditate care frizează demonstraţia pedagogică; în acelaşi timp însă, compozitorul are întotdeauna grijă să îmbrace concluziile metamuzicale şi chiar metaculturale sub forma unor „poante" amuzante, imposibil de repetat sau de imitat. A observa numai anecdoticul unor lucrări precum <4' 33''> este însă mult prea puţin. Cage atrage atenţia asupra semnificaţiilor metamuzicale şi, chiar dacă uneori o face într-un mod distructiv, utilitatea demersului său pe termen lung este pozitivă. În demersul său compozitorul american se întâlneşte – peste timp – cu Erik Satie, nonconformistul contemporan cu Debussy care punea la îndoială conceptul de formă muzicală în sens academic (v. piesele sale „reci", pe cele „în formă de pară", „Sonatina birocratică",etc) şi care, în mod ironic dar insistent, atrage atenţia asupra relativităţii şi a falsei eficenţe a indicaţiilor compozitorului către interpret.

Şi Satie, ca şi Cage pun probleme de tip conceptual asupra faptului muzical, a relaţiei compozitor – interpret – public.

În a doua jumătate a sec. XX aleatorismul continuă să facă adepţi în spaţiul european: polonezul W. Lutoslawski, provenind din zona neoclasicismului de tip Bartok – Strawinski, îşi construieşte un stil propriu în care domină ceea ce el însuşi numea „aleatorismul controlat" (*Simfonia a II-a, Cvartetul de coarde, Concertul pentru violoncel*). În acest spirit, este posibil, de exemplu, ca mai mulţi instrumentişti să execute aceleaşi structuri, într-o polifonie care variază de la o interpretare la alta.

Aleatorismul controlat este în mod evident varianta preferată şi de compozitorii români; nu sunt puţini cei pentru care tehnica hazardului devine un valoros punct de plecare către inventarea unor tehnici de compoziţie originale şi, în acelaşi timp, eficiente.

Ex. 76. Erik Satie: *Arii de pus pe fugă (Piese reci)*

Astfel, A. Stroe foloseşte procedeul mobilelor: cataloage de microstructuri diferite care se succed în funcție de alegerea interpretului. În *Concertul pentru clarinet şi orchestră* (1975) mobilele sunt alcătuite din melodii populare autentice, prelucrate sau inventate; lucrarea se bazează pe materialul sonor al unei colinde culeasă de B. Bartok.

Ex. 77. Aurel Stroe: *Concertul pentru clarinet şi orchestră*

Procedeul mobilelor a intrat repede în vocabularul tehnic al compozitorilor români. Nicolae Brânduş, mai târziu Ulpiu Vlad şi alții au sesizat fertilitatea acestei tehnici de compoziție şi au integrat-o propriului lor sistem.

Includerea matricelor în grafica propriilor partituri este o practică curentă în creația lui Nicolae Brânduş – unul dintre exponenții tehnicii aleatorice în muzica românească, ca şi pentru Ulpiu Vlad care, în ciclul său *Mozaic* pentru formații variabile, controlează ritmul printr-o matrice de 24 de durate, nuanțele, tempo-ul şi modul de atac fiind lăsate la latitudinea interpreților.

II.4.3. ***Noi surse sonore şi impactul lor asupra formelor muzicale: muzica electronică, spectralismul***

Începând cu secolul XX evoluția muzicii traversează zona unui interes maxim pentru înnoirea timbrului muzical. Culoarea sonoră atrage atenția şi focalizează interesul muzicienilor. Compozitorii capătă un

nou aliat – interpretul interesat să-şi perfecţioneze tehnica de lucru, curios să descopere noile capacităţi ale instrumentului tradiţional, noi moduri de atac, de emisie, de relaţionare cu spaţiul scenic, cu publicul. Interpretul tinde – prin dezvoltarea capacităţilor sale improvizatorice spre un nou statut – cel de asociat în inventivitate, imaginaţie, creaţie cu autorul partiturii.

Instrumente provenind din practica tradiţională a diferitelor popoare sunt integrate orchestrei simfonice. Tehnica jazz-ului pătrunde în practica instrumentelor de suflat şi nu numai, datorită înregistrărilor şi notării muzicii tradiţionale se descoperă rafinamentul microintervalelor, al sistemului parlando şi al aksak-ului.

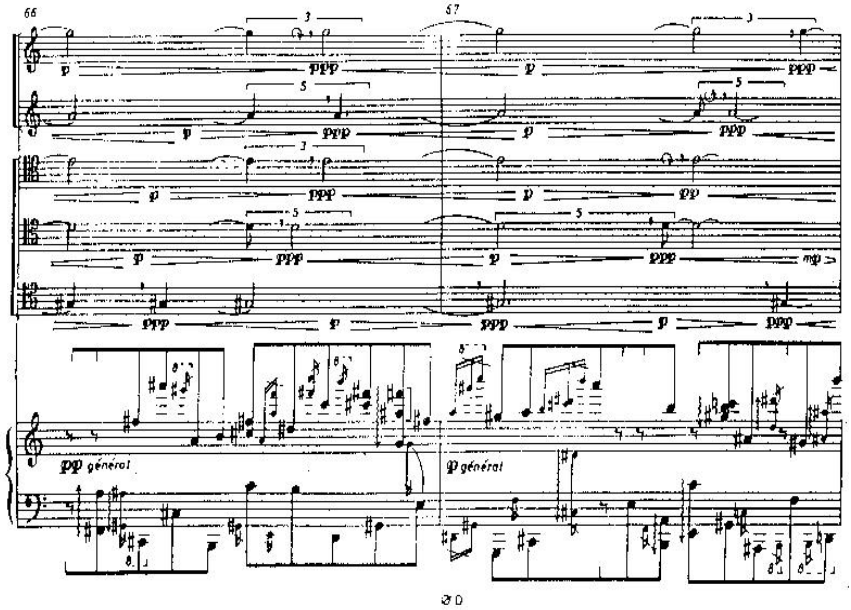
Apare o nouă sursă sonoră care va schimba în profunzime muzica contemporană: sursa electronică. Karlheinz Stockhausen, Yannis Xenakis, Luciano Berio, Bruno Maderna, Gerard Grisey, Tristan Murail şi mulţi alţii contribuie major la apariţia unui nou mod de gândire pe care muzica electronică îl induce: un control puternic asupra elementelor spaţiului şi timpului sonor, independenţa faţă de interpret, posibilităţile infinite, fascinante de a inventa noi culori sonore, apariţia unui nou parametru muzical: spaţializarea. Muzica electronică înseamnă în primul rând exploatarea culorii şi a spaţiului, înseamnă controlul absolut al compozitorului asupra textului muzical, asupra evenimentului muzical în totalitatea sa.

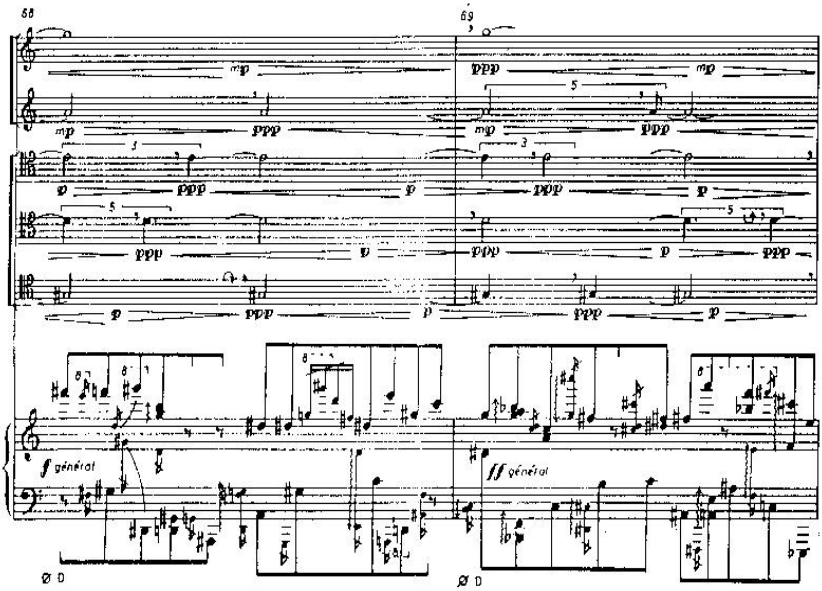
Nume importante în perimetrul naţional precum Corneliu Cezar, Corneliu Dan Georgescu, Sorin Vulcu, Nicolae Brânduş, Iancu Dumitrescu sau mai tinerii Călin Ioachimescu, Maia Ciobanu, Ana Maria Avram se impun în lumea muzicii electronice. Nu întâmplător, curentul cel mai atractiv prin eficienţa sa – spectralismul – avea să-şi câştige adepţi hotărâţi şi în spaţiul autohton. Începând cu Corneliu Cezar, care aplică spectralismul înaintea compozitorilor francezi (v. *Aum pentru bandă de magnetofon*), creatorii români de muzică electroacustică adoptă (parţial sau total) tehnica spectrală şi nu rareori o extind în spaţiul cameral şi/sau simfonic.

II.4.4. ***Noi tehnici de compoziţie şi impactul lor asupra formelor muzicale: muzica stocastică, tehnicile computerizate***

Începând cu cea de-a doua jumătate a secolului XX în muzica modernă se manifestă din ce în ce mai mult interes vizavi de noile teorii ştiinţifice, mai ales din domeniul fizicii şi matematicii. Yannis Xenakis – unul dintre cei mai importanţi compozitori moderni – are,

nu întâmplător, o formaţie extramuzicală (a profesat ca arhitect şi inginer constructor). Preocupat de caracterul excesiv şi inutil încărcat al muzicii seriale, Xenakis propune o altă soluţie: muzica stocastică, „norii de sunete" creaţi cu mijloacele statisticii matematice, generând fenomene globale, cu caracter aleator, în care detaliul devine nesemnificativ. Astfel se nasc *Metastasis* şi *Pithoprakta*, primele lucrări create ca urmare a aplicării principiilor statistice în universul sonor. Tot Xenakis este autorul primei compoziţii compuse cu ajutorul tehnicii de computer: *Eonta* pentru pian şi instrumente de suflat, o piesă „imposibilă" ca tehnică pianistică (v. ex. 78).

În mod paradoxal, rezultatul sonor al acestor demersuri tehnice care au şocat la vremea lor lumea muzicală este un univers atemporal, în care se urmăresc nu construcţiile tematice, ci pete sonore fluctuante aleator, în care evoluţia are un caracter primar instabil şi violent.

Ex. 78 a. Yannis Xenakis: *Eonta*



Ex. 78 b. Yannis Xenakis: *Eonta*

II.4.5. ***Forme şi genuri de sinteză. Polistilismul. Teatrul instrumental şi relaţia sunet – gest – cuvânt***

Unul dintre drumurile esenţiale ale căutărilor muzicii moderne este cu siguranţă cel al detectării şi concretizării unor noi sinteze. În acest sens, putem vorbi nu numai de forme şi genuri de sinteză, ci şi de noi alianţe ale unor structuri sonore, de încercări de sinteză la nivelul sistemelor sonore, al diferitelor concepte asupra melodiei, ritmului, micro şi macrostructurilor, al stilurilor şi esteticilor; de asemenea, nu în ultimul rând de reevaluarea, reconsiderarea şi reconstrucţia relaţiilor dintre sunet, verb şi gest.

În 1906 Charles Ives scrie una dintre capodoperele muzicii moderne: „Întrebarea fără răspuns”. Lucrarea rămâne singulară prin alianţa neaşteptată şi cuceritoare pe care o face inovaţia cu farmecul sonor; autenticitatea unui spirit profund înnoitor se uneşte cu tipica lipsă de prejudecăţi a compozitorului, rezultatul fiind eficienţa şi transparenţa unui mesaj care putea fi comunicat numai şi numai cu uneltele insolit avangardiste (în acel moment) ale polistilismului,

polifoniei de tempo, de metru şi de sistem sonor şi în condiţiile unei arhitecturi cu caracter deschis.

Ives nu este un înnoitor de suprafaţă, snobismul îi este complet străin. Artistul face parte din elita celor care propun noul atunci şi în condiţiile în care acesta este necesar, nu pentru a uimi şi epata.

Întrebarea fără răspuns (ex. 79) este o lucrare de referinţă a muzicii sec. XX, în primul rând datorită unui concepţii vizionare asupra timpului şi spaţiului. Problema pe care o pune Ives este o veche problemă filosofică, dar punerea ei în pagină – muzical vorbind – deschide ferestrele unei alte atitudini asupra sonorului, în care spaţiul şi timpul se interrelaţionează lucid. Piesa se derulează pe trei nivele bine diferenţiate ca stil, sistem sonor, sintaxă, tempo, ritm, metru, dinamică, instrumentaţie: compartimentul corzilor – care derulează diatoniile unui coral lent, egal şi indiferent, cel al suflătorilor, care din timp în timp produc „evenimente" în tempo-uri din ce în ce mai accelerate, imaginate într-un spaţiu atonal şi solo-ul trompetei care intonează de şapte ori aceeaşi „întrebare" fără a primi vreun răspuns.

Corzile, suflătorii, trompeta solo – apar ca lumi diferite, uneori paralele, rareori interacţionând, înstrăinate ca sens.

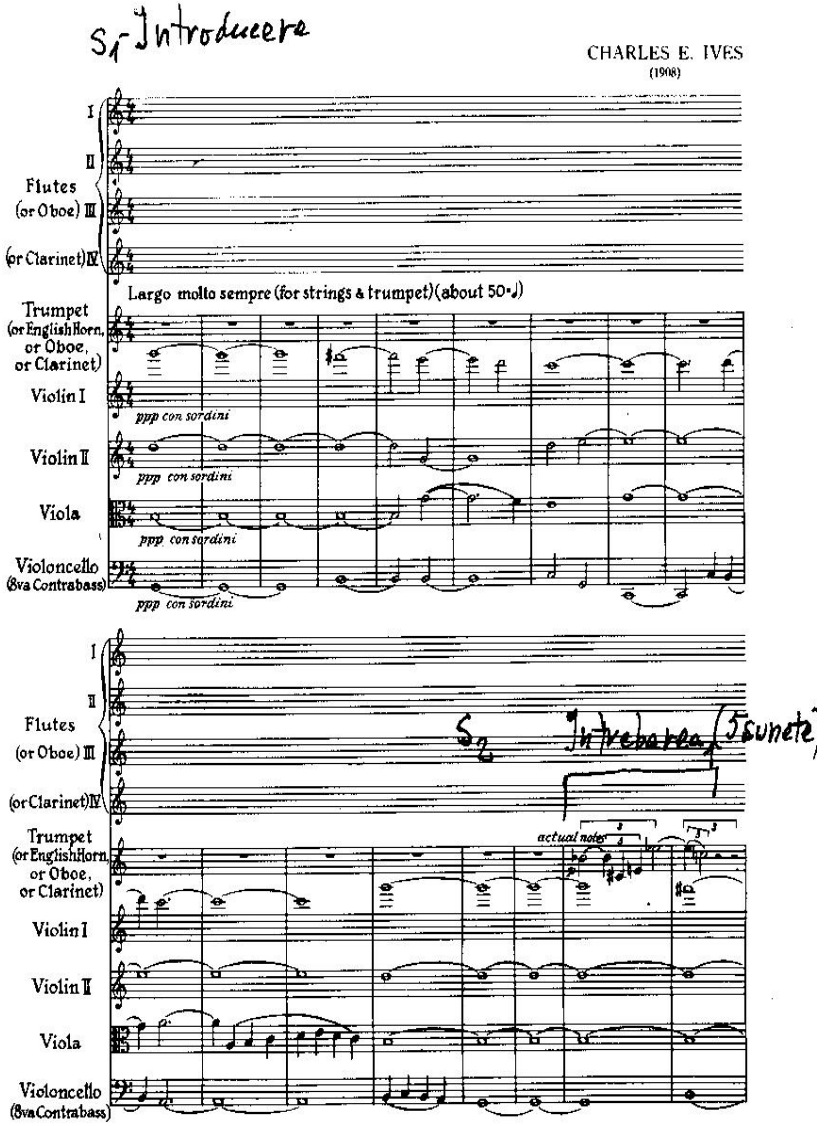
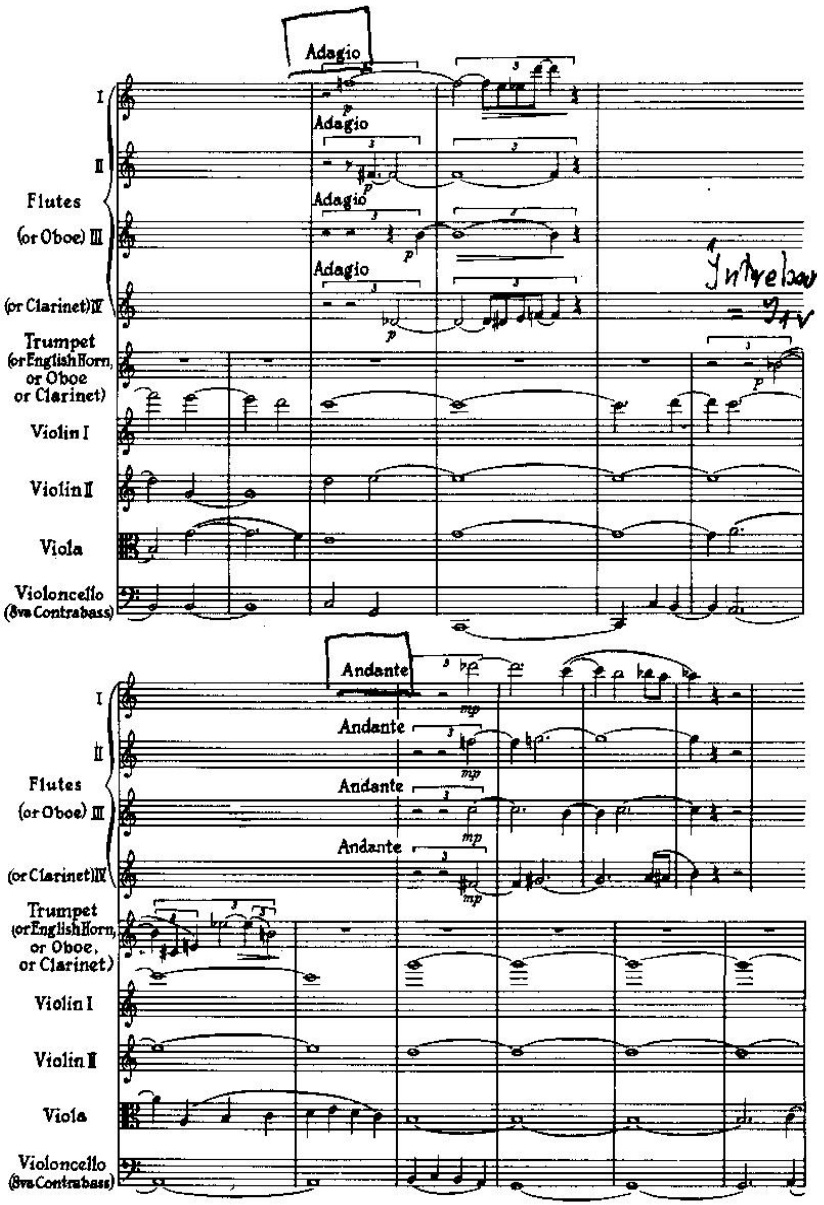
Polistilismul prezent în *Întrebarea fără răspuns* a lui C. Ives avea să fie preluat sub alte zodii estetice de compozitorii postmoderni (A. Schnitke, iar la noi de Cornel Cezar (care l-a lansat „avant la lettre" sub numele de „orga de stiluri"), de Liviu Dănceanu sau de Dan Dediu, dar şi de alţi compozitori precum Maia Ciobanu (ex. 80), care îl inserează în unele dintre opusurile lor.

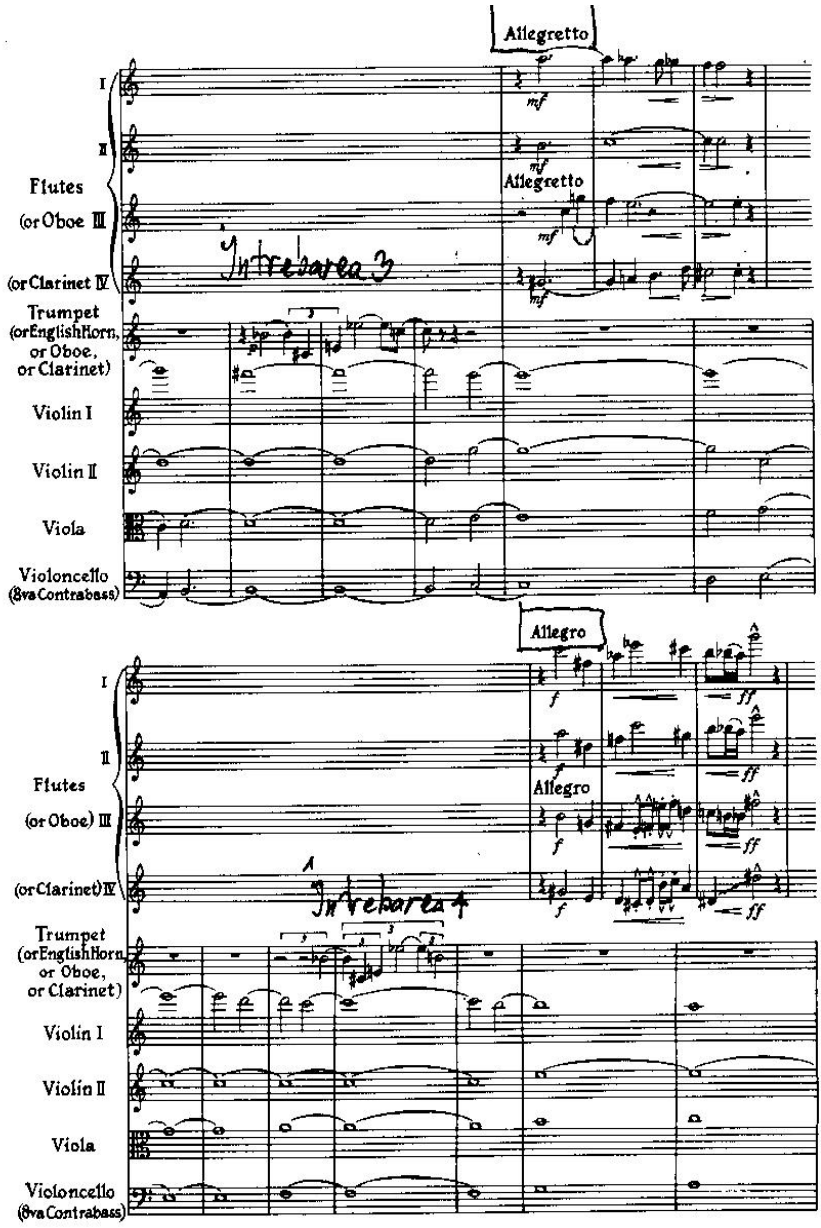
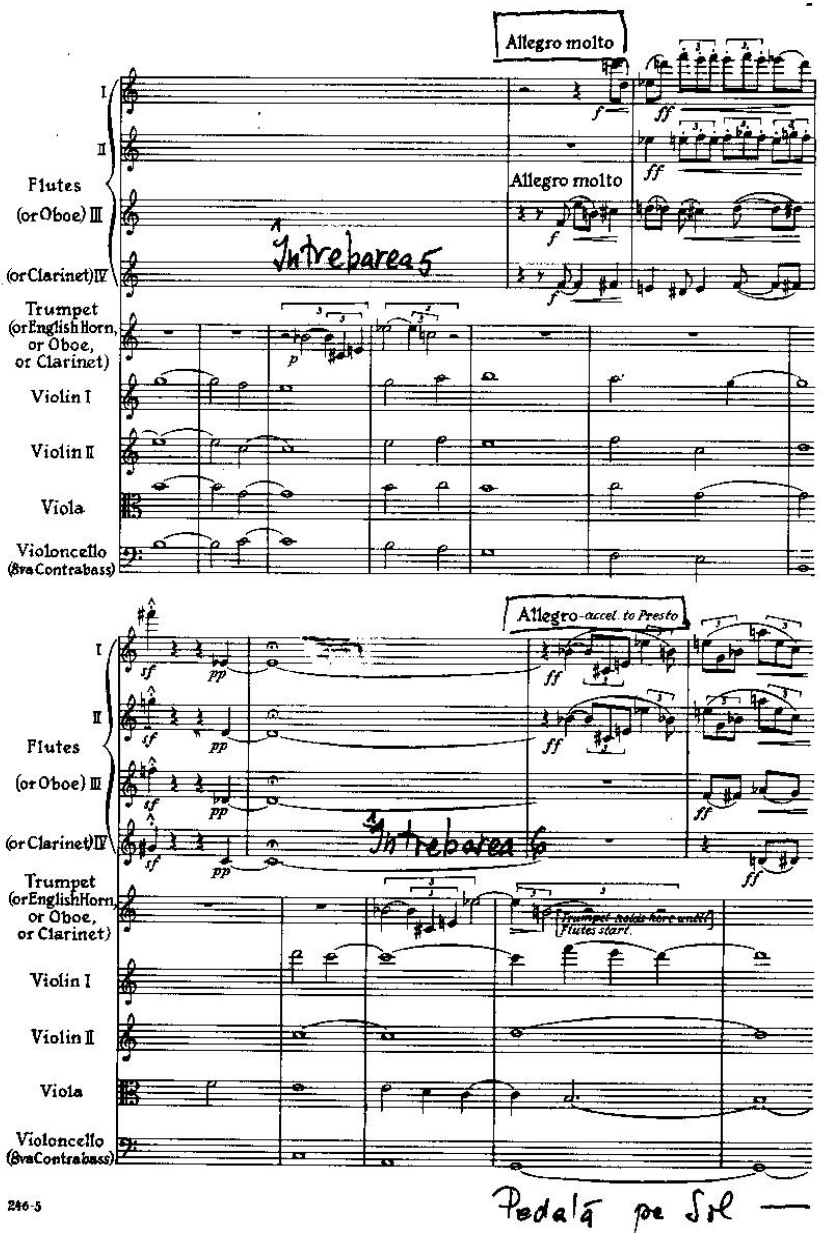
De la Simfonia *Despărţirea* care face din J. Haydn unul dintre strămoşii **teatrului instrumental** la numeroasele piese dedicate acestui nou gen muzical şi scenic de Mauricio Kagel, drumul parcurs a fost destul de lung şi de complicat. Teatrul instrumental este o nouă propunere sincretică care, spre deosebire de operă, introduce cuvântul, gestul, elementul vizual ca tot atâtea alte „evenimente" purtătoare de inedite informaţii.

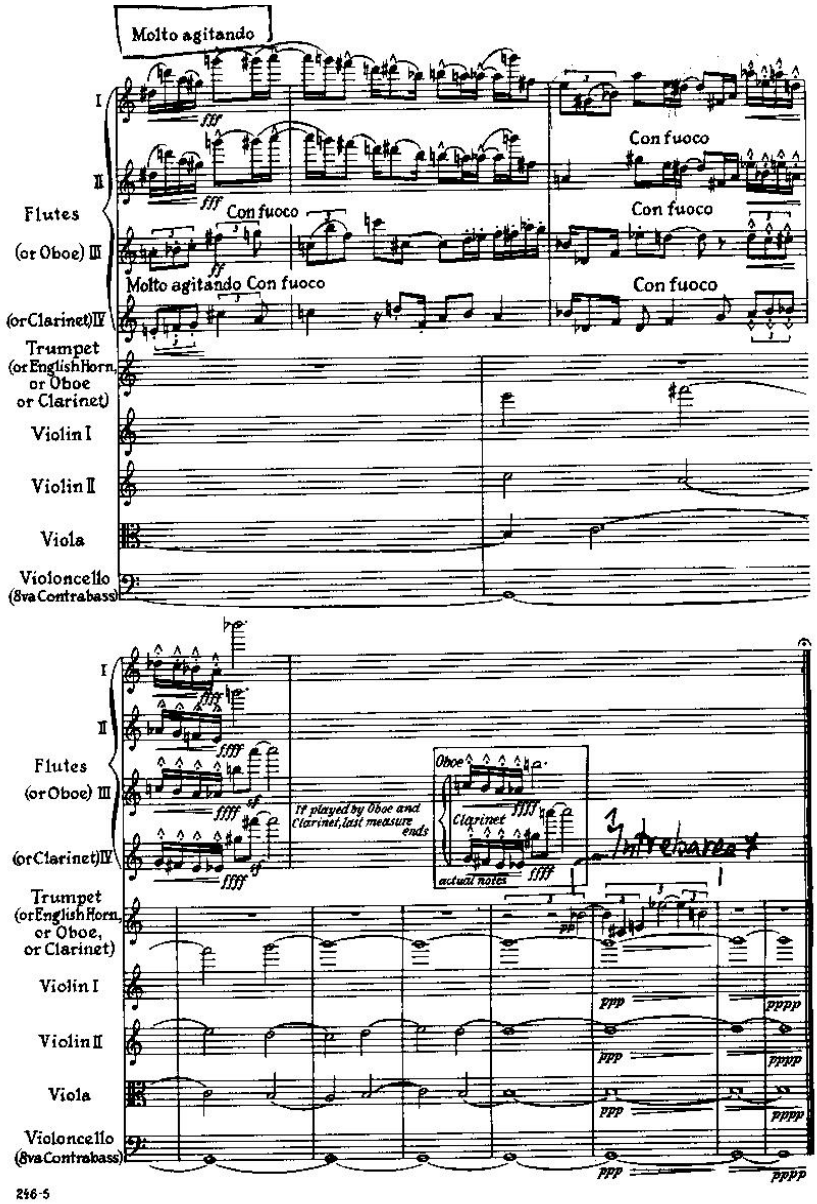
Dacă Kagel moşteneşte evident tradiţia expresionismului german, teatrul instrumental practicat în spaţiul francez ori în cel românesc poate propune „scenarii" dadaiste, suprarealiste sau postmoderne.

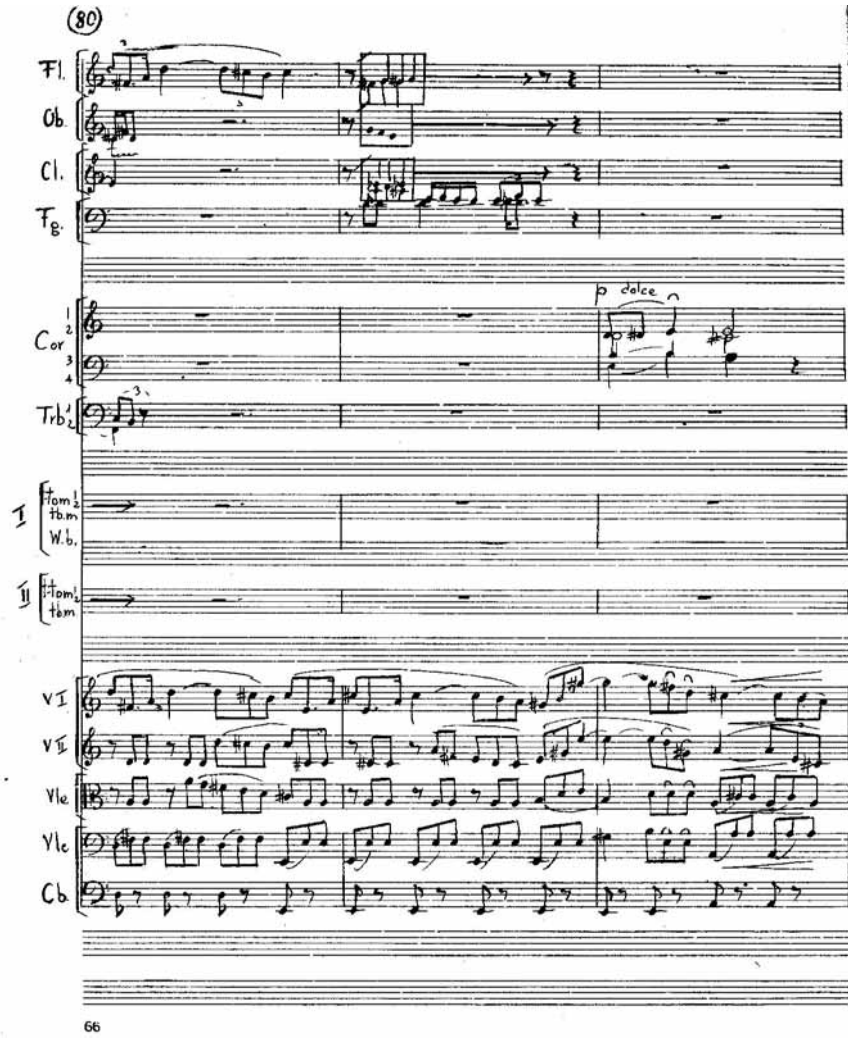
Muzica românească contemporană include numeroşi compozitori a căror creaţie conţine opusuri dedicate teatrului instrumental. Menţionăm lucrările lui Sorin Vulcu, Nicolae Brânduş, Maia Ciobanu, Costin Cazaban, Sorin Lerescu, Irinel Anghel, Mihnea Brumaru şi alţii.

The Unanswered Question



Adagio
I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV
Trumpet
(or English Horn,
or Oboe
or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(8va Contrabass)
Andante

Allegretto
I
II
Flutes
(or Oboe III
(or Clarinet IV
Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(8va Contrabass)
Intrebarea 3
Allegretto
Allegro
I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV
Trumpet
(or English Horn,
or Oboe,
or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(8va Contrabass)
Intrebarea 4
Allegro

Allegro molto
Allegro molto
I
II
Flutes
(or Oboe) III
(or Clarinet) IV
Trumpet
(or English Horn, or Oboe, or Clarinet)
Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
(8va Contrabass)
Allegro - accel. to Presto
Trumpet notes here omit
Flutes start.
246-5



Ex. 79. Charles Ives: *Întrebarea fără răspuns*

Ex. 80. Maia Ciobanu: *Simfonia I Jurnal'88 pentru orchestră*

Bibliografie

*** *Dicţionar de termeni muzicali,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1984.

Bentoiu, Pascal, *Imagine şi sens,* Bucureşti, Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.

Berger, Wilhelm Georg, *Estetica sonatei clasice,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1981.

*** *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.S.R.

*** *Muzica simfonică barocă – clasică,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor şi Muzicologilor din R.S.R., 1967.

*** *Estetica sonatei contemporane,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1985.

Cojocaru, Dora, *Creaţia lui György Ligeti în contextul stilistic al sec. XX*, Editura Sorin Vulcu, MediaMusica, Cluj-Napoca, 1999.

Golea, Antoine *20 ans de musique contemporaine*, vol I-II Paris, Seghers, 1962.

Messiaen, Olivier, *Technique de mon langage musical,* Paris, Leduc, 1944.

Nemescu, Octavian, *Capacităţile semantice ale muzicii,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1983.

Nicolescu, Mircea, *Sonata,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1962.

Niculescu, Ştefan, *Reflecţii despre muzică,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1980.

Petecel Teodoru, Despina, *De la mimesis la arhetip,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2003.

Pricope, Eugen, *Simfonia până la Beethoven,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1968.

Sandu-Dediu, Valentina, *Ludwig van Beethoven,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2000.

Stoianov, Carmen, *Repere în neoclasicismul muzical românesc,* Editura Fundaţiei *România de Mâine,* 2000.

Stoianov, Carmen, *Neoclasicism muzical românesc secolul XX,* Editura Fundaţiei *România de Mâine,* 2001.

Timaru, Valentin, *Dicţionar noţional şi terminologic,* Editura Universităţii din Oradea, 2002.

Timaru, Valentin, *Observaţii asupra genului muzical,* „Muzica" 1998 nr.2.

Toduţă, Sigismund, *Formele muzicale ale barocului*, vol I-III Editura Muzicală, Bucureşti, 1978.

Vlad, Roman, *Strawinski,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., Bucureşti, 1967.

Voiculescu, Dan, *Fuga în creaţia lui J. S. Bach,* Editura Muzicală, Bucureşti, 2000.

Webern, Anton, *Calea spre muzica nouă,* Editura Muzicală, Bucureşti, 1988.

Xenakis, Iannis, *Muzică Arhitectură,* Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din România, 1997.